الشخصية المصرية في مسرحية "ياطالع الشجرة" لتوفيق الحكيم

د. فردوس عبد الحميد البهنساوى

تعتمد هذه الدراسة على التحليل البنائى لإحدى مسرحيات توفيق الحكيم ، وهو نوع من النقد التطبيقى تفتقده ساحة النقد العربى . أما فى الغرب فقد قدم الناقد الإنجليزى H. D. F. Kitto هذا المنهج النقدى على نطاق واسع ، عندما كتب دراسته التحليلية عن ست مسرحيات إغريقية ، وعن مسرحية هاملت لشيكسبير[1] . ويهتم منهج Kitto فى التحليل البنائى للعمل الدرامى باعتبارات تختلف عن وسائل التحليل الأخرى ، فهو لا يفرض على العمل الفنى أى قواعد خارج العمل بل يركز على العمل ذاته ، وذلك بأن يفترض أن الكاتب يسيطر سيطرة كاملة على فنه ، وعلى المادة التى خلق منها عمله ، وأن لديه أسباباً قوية لصياغتها على تلك الصورة وبهذا الشكل الفنى . فيقوم الناقد بدراسة هذا الشكل بنائيا بأن يحلل كل كلمة فيه ، ولا يغفل أى شىء ورد ذكره بالنص ، بدلا من الخضوع لمفاهيم فكرية أو عقلية أو عاطفية خارجة عن النص .

وتتطلب هذه الطريقة فى الدراسة النقدية التركيز الشديد على النص ، وإيجاد المبرر لوجوده كما هو ، وليس بطرح بدائل له ، وعند تحليل كل ماورد بالعمل الدرامى يقوم الناقد بالبحث داخله عن أنماط متكررة لمواضيع فرعية[2] (تيمات) تساعد فى الكشف عن الموضوع الرئيسى للعمل . . وهو بذلك يقرأ العمل من خلال الصور والأنماط الفكرية الواردة به image — pattern reading على فرض أن كل كلمة فى هذا العمل اختيرت لضرورة هامة ، مع التوقف لطرح بعض الأسئلة من آن لآخر كأن يسأل الناقد نفسه : لماذا قال الكاتب هذا هنا بالذات ؟ ولماذا دخلت تلك الشخصية فى هذا الوقت بعينه ؟ ولماذا توالت المشاهد بهذا الترتيب ؟ ولماذا يطول هذا المشهد أو يقصر ؟ ولماذا تتجاور الكلمات على هذا النحو ؟ وما هى حركة الأحداث وما مغزاها ؟ وكيف يسير خط الأحداث هبوطا أو صعودا ؟ وما هو الدور الذى تلعبه هذه الشخصية أو تلك فى التخطيط العام للمسرحية ؟ أى أن الناقد بدلا من أن يهتم بالأحداث التى تجرى بالمشهد ، فقط عليه أن يقوم بتحليل الحوار كى يستخلص عن ماذا كتب المشهد ، أو ماذا تقول هذه السطور أو تلك كوحدة فكرية . وفهم هذه التراكيب والأنماط الفكرية والفنية المتكررة والتى يخلقها الحوار هو الذى يفتح الباب لفهم مغزى المسرحية وموضوعها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا شك أن هذا الأسلوب النقدى ينبع من مبادىء النقد الحديث ، التى ترى أن النقد هو توضيح للعمل الأدبى ، بغرض الكشف عن موضوعه وأسلوبه الفنى ، عن طريق الإجابة عن سؤالين محددين هما : ماذا يريد الكاتب أن يقول ، وكيف يقوله . وأساس هذا النقد هو وحدة الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، فهو يعتد بالأفكار اعتداده بكمال الشكل ، ولا يمكن أن يكون أحدهما فيه بديلا عن الآخر . وبذلك يكون هذا النقد البنائى نوعاً من التوازن بين النقد الجمالى والتفسيرى ، فالنقد التفسيرى يهتم بالمضمون والأفكار ، والنقد الجمالى يهتم بالبناء والشكل . وهذا النوع من التوازن لا يتحقق إلا عن طريق التحليل البنائى الذى يرعى الجانبين فيفترض أن العمل الأدبى لابد أن يكون له مضمون يجعلنا نلم بتجربة ما ، وأنه أيضا يثير فينا إحساسا بالجمال من تأمل بنيانه .

ولعل مما يدعو إلى التأمل أن توفيق الحكيم دعا منذ ما يقرب من خمسين عاما إلى ممارسة هذا الأسلوب فى النقد ، وإلى اعتبار العمل الفنى كلا متناسقاً . فقد نبه إلى أن « **التيار المصرى القديم فى النقد** » يماثل هذا الاتجاه فهو « **النقد المعتمد على الذوق** ، أى سليقة المنطق والتناسق ، **وهو عند المصريين القدماء سليقة المنطق الداخلى للأشياء والتناسق الباطن ، أى القانون الذى يُربط الشىء بالشىء ! هو مجال عقلى داخلى** »[٣] . وأشار الحكيم أيضا فى عام ١٩٣٣ إلى أن التيار الأوروبى فى النقد آنئذ ، والذى تأثر به النقد العربى فى مصر ، هو النقد « **المرتكز على العلم** » وتمنى لو أننا استلهمنا أحكامنا النقدية من التركيز على المنطق الداخلى لبناء العمل ذاته ، كما فى المفهوم المصرى القديم . وعبر الحكيم عن ذلك قائلا :

« **ولقد وصل إلينا هذا التيار (الأوروبى) بالفعل وتأثرنا به إلا أن « هذا المقياس المصرى القديم للجمال ما أحسبه قد أثر بعد فى حياتنا الفكرية ، أو فى أحكامنا الفنية** »[٤] .

وهذه الدعوة إلى تحليل العمل الدرامى ، باعتباره كلا متناسقاً تركّز على أن الدراما هى الفن الذى يعنى **بالمقابلات ذات المغزى** . فأى تقابل أو تجاور فى أجزاء العمل يصير له مغزى : كمقابلة كلمة بكلمة ، أو مشهد . بمشهد ، أو أشياء داخل المشهد الواحد ، أو تقابل شخصية بشخصية . ويكون معنى العمل الدرامى هو كل تلك المقابلات الدرامية بين الأشخاص والمشاهد والمواقف ، أو هو فى النهاية التأثير الإجمالى total impact لكل تلك المقابلات على مشاعر وأحاسيس الناقد أو المشاهد . فعناصر التضاد والمقابلة ، وترتيب المشاهد ، والمواقف والتخطيط العام للشخصيات ، وتفاعلها معا ، وطرح أنماط بنائية وفكرية ، كذلك اختيار الكلمات والصور ، والحركة ، والرموز ، والخلفية ، وإيقاع الأحداث وتتابعها ، وتجمع الشخصيات character grouping وتوقيت دخولها إلى المسرح ، وخروجها منه . . كل ذلك له مغزى .

ونكاد نقول : إن هذه الطريقة فى قراءة العمل المسرحى بنائيا ، هى المقابل الصحيح لعملية الخلق الفنى ذاتها ، فالإبداع لا يخلو من جزء من النقد ، إذ أن الفنان أثناء الإبداع يقوى الشعور لديه بهذه الحاسة البنائية : فهو يعنى باختيار الكلمة ، ويدقق فى ترتيبها ، وتجاورها ، وفى تتابع الأحداث ، ورسم خطة الشخصيات . . الخ . وتكون مهارته فى البناء هى دافع الخلق الفنى عنده ، وهى الوسيلة المباشرة لنقل المعنى . وربما كان هذا هو شعور توفيق الحكيم عند تصور بناء مسرحية يا طالع الشجرة ، فهو بإدراكه لكثافة المعنى الكامن فيها لم يقصد إلى بنائها بالشكل التقليدى للمسرح الواقعى . فلا توجد بالمسرحية مناظر بالمعنى التقليدى ، ولا توجد بها فواصل بين الأزمنة والأمكنة . ويقول الحكيم عن ذلك : إنه ركز فقط على التراكيب، فإن « **الذى تمثلته فيها هى العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح ، بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها فى بعض تداخلا . . ماديا ، كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال فى التصوير الحديث** »[٥] .

من حيث الشكل ، جعل اختيار الحكيم لهذا البناء السهل ظاهريا التركيز أسهل على التراكيب ذات

المغزى . أما من حيث المضمون ، فقد وفق أيضا فى اختياره لعلاقة إنسانية عامة كموضوع ظاهر للمسرحية[٦] وهو علاقة زوج بزوجة أو رجل بامرأة . والموضوع الأساسى هو اختفاء الزوجة ، واتهام الزوج بقتلها « فالشبهات تحوم حوله » كما يؤكد المحقق ، وهو أحد الشخصيات الرئيسية فى المسرحية . ويبدأ المحقق أول سطر فى المسرحية بسؤال الخادمة عن زمن اختفاء الزوجة : « متى اختفت سيدتك بالضبط ؟ » فترد الخادمة ردا غير واقعى : « ساعة عودة السحلية إلى جحرها » . . وتكشف السطور الأولى فى المسرحية أن الاهتمام الأول هو البحث عن حقيقة غياب الزوجة ، ثم يأتى مباشرة الربط بين اختفاء السيدة ، وهذا الكائن الغريب ، أو هو الربط المباشر بين شخصية المرأة وبين شىء رمزى هو « الشيخة خضرة » ، أو السحلية التى تسكن تحت شجرة بحديقة المنزل . ويعاود المحقق السؤال عن الزمن : « تقصدين المغرب ؟ »

وهكذا تتضح من السطور الافتتاحية للمسرحية بعض سمات الموضوع والأسلوب ، فهناك موضوع البحث عن اختفاء السيده وهناك إيحاءات تتعلق بشخصية المحقق . أما الأسلوب فهو أسلوب الاسترسال أى الاتصال والترابط بين عدة أشياء مثل : السيده والسحلية ، والغروب ، والشجرة . . . الخ ، ويحكم كل هذه الأشياء عنصر الزمن كما يظهر كنمط فكرى ناشىء من عدة أسئلة متتالية تبدأ بكلمة « متى » وتتبعها إجابات من الخادمة

المحقق : متى تعود السحلية إلى جحرها ؟
الخادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة . . .
المحقق : ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة ؟
الخادمة : عندما تنادى عليه سيدتى . .
المحقق : ومتى تنادى عليه سيدتك ؟ . . .
الخادمة : عندما يرطب الجو فى الجنينة . . .
المحقق : ومتى يرطب الجو فى الجنينة ؟ . . .
الخادمة : عندما تقول له سيدتى ذلك . . .[٧]

وينتهى هذا التسلسل بالإشارة إلى القوة الأسطورية للسيدة المختفية التى تستطيع أن تأمر الجو فيطيعها ، وكأنها ربة من ربات الإغريق . ويظل هذا الجو الأسطورى للمسرحية يوحى بالأسلوب ، ويسيطر على الشكل والبناء الدرامى للعمل ، وهو الذى يساعد فى أن يجعل من المسرحية وحدة بنائية متماسكة .

وتنقسم المسرحية بنائيا إلى قسمين ، ويتكون كل قسم من أربعة أجزاء :

القسم الاول :

الجزء الاول : يبدأ الجزء الأول بالحوار الذى أشرنا إليه بين المحقق والخادمة ، والذى يكشف عن عدة اهتمامات أو أشياء لها صلة بموضوع المسرحية مثل :

(١) الكشف عن اللا منطقية فى علاقة الأشياء بعضها ، مع التركيز على أن هناك علاقة زمنية بينها كما فى الحوار السابق .

(٢) إعطاء بعض المعلومات ذات الإيحاءات عن السيدة المفقودة ، فاسمها بهانة و« منزلها من أوائل المنازل المبنية فى ضاحية الزيتون » (ص٣٨) وقد كان لها بنت اسمها « بهية » ، ولكن الخادمة تعود فتوضح أن تلك الابنة « كانت ستولد من أربعين سنة ولكنها لم تولد » ، لأن السيدة أسقطتها عملا بكلام زوجها الأول المتوفى ، أما زوجها الحالى فاسمه « بهادر » ، وقد اقترن بالسيدة منذ تسع سنوات وكان يعمل مفتشا بالسكة الحديد . ومن هنا نبدأ فورا فى اكتشاف ما تحت السطح ، فنلاحظ شاعرية هذا الجزء من المسرحية ، ودلالاته الزائدة عن الحدود اللفظية . وتبدأ الإيحاءات ذات المغزى تشكل بداية موضوع المسرحية وعلاقته بالشخصية المصرية . فهناك مثلا كلمة « بهية » ومفهومها ومكانتها فى الأسطورة المحلية ، ورمزها لمصر الصابرة ، وهناك أيضا فكرة العقم والجدب إلا أنها تنتفى عندما نعلم أن السيدة المتغيبة كانت حبلى ، وأسقطت فى الشهر الرابع ، فتحل محلها فكرة الأمل فى ميلاد جديد . والأم مازالت « تنسج ثوبا لبنتها التى لم تولد » اذ أنها تراها « ولدت كل يوم ، وتولد كل يوم » (ص ٣٧) ولا يخفى بعد ذلك أن الشخصيات لها بعد رمزى .

(٣) مناقشة علاقة الزوج بالزوجة والتلميح والتصريح بأن هناك اختلافا جوهريا بينهما . وتقول الخادمة . إن بهانه « كل عقلها فى بنتها » وأن بهادر « كل عقله فى شجرته » (ص ٣٩) والمعنى الأقرب هنا لكلمة « شجرة » هو الأصول أو العائلة والعشيرة ، حيث تشير الخادمة مباشرة إلى أن سيدتها « مقطوعة من شجرة » (ص ٤٠) ثم يلى ذلك إشارة رمزية إلى « المسكن العام » وهو مسكن الشيخة خضرة (السحلية) الذى فى أسفل جذع الشجرة . وتكاد « الشيخه خضرة » تمثل معادلا موضوعيا لفكرة ما فى ذهن الزوج بطل المسرحية ، فتقول الخادمة للمحقق « هكذا يسميها هو . . . لم أرها أنا قط . . . ولكنه يراها كل يوم » (ص ٣٩) . وعلى الرغم من الاختلاف الجوهرى بين الزوجين ، تعود الخادمة فتؤكد أنهما كزوج وزوجة « فى غاية الوفاق » (ص٤٢) .

الجزء الثانى : يتغير أسلوب المعالجة فى هذا الجزء ، فلا نجد التسلسل الزمنى المألوف إذ يلجأ الحكيم إلى أسلوب استرجاع الأحداث ، عندما يحاول تجسيد الموضوع الأساسى للمسرحية ، وهو طبيعة العلاقة بين بهادر وبهانه . تظهر الزوجة فى ركن المسرح تجلس على كرسيها « تنسج ثوبا لابنتها » ونجد أن الحوار فى هذا الجزء يكشف عن عدم التجاوب أو الاتصال الفكرى بين الزوجين ، لأن كلا منهما مستغرق فى تفكيره الخاص ، ولا يشارك الآخر فى حوار تقليدى كجملة ورد . فبهانة لا تفكر إلا فى وليدتها المرتقبة « بهية » ، ولا تتحدث إلا عنها ، وبهادر لا يفكر إلا فى شجرته . هناك مشاركة ظاهرية فقط تتضح من التشابه فى بعض الكلمات التى يستخدمانها فى الحوار : فهما يرددان نفس الألفاظ بينما كل منهما يفكر فى شىء مختلف تماما ، يقول بهادر متأملا الشجرة : « الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال . . . ما الذى أسقطها ؟ فترد الزوجة من بين تأملاتها الخاصة : « أنا التى أسقطتها . . كانت أول ثمرة . . لم يكن وقتئذ يريدها . . بسبب الفقر . . قال لى : اصبرى ، لا تربكينى الآن بالخلف » (ص٤٣) ويمتد الحوار تنسجه كلمات متشابهة ، ولكنها لا تعنى نفس الشىء عند كل من الزوجين ، حتى تصل العزلة بينهما إلى الذروة ، عندما يرددان : « انها رائعة حقا الشيخة خضرة » . . . « انها رائعة حقا بنتى بهية » (ص ٤٨ - ٤٩)

ويتميز هذا الجزء بأنه يسخر الأسلوب لخدمة الموضوع ، فتطغى الفكرة حتى تتخذ الشكل خادما لها . كما يلجأ المؤلف إلى تطوير الصراع الداخلى ، بأن يُصعِّد حالة الوهم والاستغراق التى تتملك الزوجين . فعندما يقول الزوج : «ما من برتقال فى أى شجرة يمكن أن ينمو مثل هذا النمو العظيم » ترد الزوجة قائلة : « أعرف . . . أعرف . . . إنى واثقة من نموها العظيم . . . . . ها هى فى يومها السابع وكأنها طفلة عمرها سنة ها هو الاحتفال بسبوعها » (ص٤٧) ويسمع صوت صبية ينشدون الأنشودة الشعبية للسبوع ، وكأنما يستخدمهم المؤلف كالكورس ، ليؤكد الأمل فى الميلاد المتجدد والحيوية .

الجزء الثالث : نلاحظ هنا أن المؤلف ينجح فى أن يجعل الحدث يدور على مستويين : المستوى الاجتماعى ، وهو العلاقة بين الزوجين ، والمستوى الفلسفى العام الناشىء من الربط الرمزى المتكرر ، بين بهانة والشيخة خضرة والشجرة وبعض الرموز الأخرى ، وخاصة عندما يخبر بهادر المحقق أن الشيخة خضرة اختفت هى الأخرى ، وأن هذه هى أول مرة تختفى فيها منذ تسع سنوات ، ثم يتحدث عن حبه الشديد لها فقد « أصبحت مخلوقا يمت إلىّ بصلة القرابة» (ص ٥٣) .

(١) على المستوى الاجتماعى نجد استكشافا أعمق للعلاقة بين بهادر وبهانة ، والتى يناقشها الزوج والمحقق معا . يؤكد بهادر للمحقق أنه لم يقصد أن يسىء إلى زوجته : « ثق كل الثقة فى حسن نيتى » (ص ٦٣) لكن المحقق يطرح شكوكه حول احتمال وجود جريمة قتل ، فهو يشك أن بهادر قد قتل زوجته لأنه كان يحلم بأن يتحول « جسدها إلى سماد . . . سماد من نوع جيد يغذى هذه الشجرة فتنتج برتقالا عظيم النمو » (ص ٥٨) غير أن بهادر يدافع عن نفسه قائلا ؟

الزوج : لقد تحدثت عن الدفن ولكنى لم أتحدث عن القتل . .

المحقق : تقصد أنك دفنتها ولكنك لم تقتلها ؟

الزوج : لم أقتلها . . .
المحقق : ولكنك دفنتها . . .
الزوج : هذه مسألة أخرى بيني وبينها . . . ولكني لم أقتلها . (ص ٦٢)

(٢) على المستوى الفلسفي يتبين ، من مقاطع مشابهة للحوار السابق ، أن قتل بهانة المقصود هنا هو قتل غير مادى ، فهو قتل معنوى تحيط به فكرة فلسفية تتعلق بالغموض والتناقض فى علاقتها بزوجها . فزوجها يقول إنه على مدى تسع سنوات[٨] ، لم يحدث بيننا خلاف على شيء » (ص ٦٤) ، وهو يصر على أنه سعيد ، بينما ينفى المحقق ذلك ، موضحا أن مقياس السعادة الزوجية الذى لا يكذب هو « التفاهم » . ويختلف الرجلان على مدلول هذا اللفظ :

الزوج : أنا وأنت إذن غير متفاهمين على التفاهم .
المحقق : لأنك تسمى الأشياء بغير أسمائها . . . هذا تزييف لمعانى الأشياء . . (ص٦٦)

يريد بهادر أن يفرض رأيه عن التفاهم والسعادة كما يفهمها هو ، فيعارضه المحقق لأنه يود لو أنه يفهمها « كما يفهمها كل الناس » ويجيبه بهادر « وما شأنى أنا بكل الناس . . . أنا أتكلم عن نفسى » (ص ٦٧) ويصبح التداخل بين المستويين الاجتماعى والفلسفى ملموسا عندما يأخذ الحوار صيغة فلسفية سياسية ، ويبدو كما لو كان مناقشة لفكرة الديمقراطية فى العلاقات . وأثناء تلك المواجهة يظهر التحول إلى القوة فى شخصية بهادر ، فيبدى فى النهاية ضيقه بأن يكون موضع سؤال ، ويفسر ذلك قائلا : « أنا منذ زمن طويل لم أوجه أسئلة إلى أحد . . . ولم أنتظر إجابات من أحد » . . .

المحقق : حقا لم أرك وجهت سؤالا واحدا مباشرا إلى زوجتك ، ولا طالبتها بإجابة عن سؤال
الزوج : من هنا تدرك الصداع الذى يعتربنى ، وأنا الآن موضع السؤال والجواب (ص٦٩)

ونجد أننا عندما نتأمل الوجه المباشر للأحداث ، والوجه العميق للمغزى نشعر أن المسرحية تعرض (من خلال عرضها لعلاقة بهادر وبهانة) مشكلة اجتماعية وسياسية فى غاية العمق والحيوية فى وقتها ، إذا اعتبرنا تجربة بهانه مع زوجها رمزا لتجربة مصر السياسية والاجتماعية فى وقت من الأوقات .

الجزء الرابع : يعود المؤلف مرة أخرى إلى أسلوب استرجاع الأحداث عندما يأمر بهادر المحقق بالنظر إلى القطار الذى كان يعمل به مفتشا ، والذى يظهر أمامنا على المسرح ، وبهادر يفتش ركابه . وتحمل فكرة التفتيش هذه إيحاء بالسيطرة والتحكم ، وهى فكرة تتمشى مع تصعيد خط الأحداث فى الجزء السابق الذى يعكس التحول فى شخصية بهادر . إنه يبدأ فجأة فى توجيه الأسئلة للمحقق الذى ينهاه عن ذلك محتجا : « لا تقلب الأوضاع » (ص٥٤) وتتصاعد القوة فى شخصية بهادر بتصاعد خط الحدث ، فنجده يصرح لمساعده فى القطار : « مسئولياتى جسيمة وتحتاج منى إلى يقظة دائمة » (ص٧٢) أو تدخل فى الحوار بينهما ألفاظ عسكرية وبوليسية مثل « تمام ياافندم » (ص ٧٣) و « بلغت يا أفندم » (ص٧٤) .

ويخدم هذا الجزء موضوع المسرحية بأن يقدم اكتشافا أكبر لشخصية بهادر وذلك بوسيلتين :

(١) بإضافة بعد جديد لهذه الشخصية هو علاقته بمساعده فى القطار ، فيتبين لنا أن هذه العلاقة يحكمها الخوف من جانب المساعد والقهر والتحكم من جانب بهادر ، فمثلا يسأل بهادر مساعده لماذا لم يحصل على إمضائه على بعض الأوراق التى يلزم توقيعها ، فيدور بينهما هذا الحوار :

المساعد : خفت أوقظ حضرتك
المفتش : توقظنى . . وهل أنا كنت . . نائما ؟
المساعد : كنت تنظر من النافذة . . .
المفتش : إذن لم أكن نائما . . .
المساعد : كنت تعد الشجر الذى يهرب من القطار
المفتش : هل سمعتنى ؟
المساعد : نعم . . كنت تقول : أريد هذه الشجرة . . وهذه . . وهذه وهذه . . (ص ٧٤)

ويبدى بهادر سوء الظن عندما يتهم مساعده قائلا : « إنت إذن تتجسس على » (ص ٧٥)

(٢) بظهور شخصية جديدة غير تقليدية ، تتسم بالبراعة ، هى شخصية الدرويش الذى يأخذ دور الكورس لإحداث مزيد من الاكتشاف لشخصية البطل . بالإضافة إلى أنه يكاد يلمس حقيقة الأمور ويوضحها لبطل المسرحية مثلما تفعل شخصية البهلول فى بعض مسرحيات شكسبير . وهو يأتى بأعمال خارقة ويفلسف الأمور فى سهولة ويسر . يبدأ الدرويش بأن يصارح المفتش بهادر بأن قطاره أمره عجيب ، فكل الناس « **يركبون أثناء السير** » و « **ينزلون أيضا أثناء السير** » (ص ٧٩) . ثم يمد يده كالحواة خارج شباك القطار ، فيحضر العديد من التذاكر ، ويقول هازئا بالمفتش « **الإتيان بتذاكر قطارك هذا هو من أبسط الأمور . . تذاكر قطارك هذا . . . بسيطة . . . بسيطة** » (ص ٨٣) . وعندما يهدده بهادر بأن يسلمه للبوليس وللمحاكمة ، يميل الدرويش إلى أن يبسط وأن يفلسف هذا التهديد :

الدرويش : وبماذا تنتهى المحاكمة ؟
المفتش : بالحكم عليك بغرامه . . .
الدرويش : وإذا لم أدفع الغرامه ؟
المفتش : توضع فى الحبس . . .
الدرويش : وماذا أفعل فى الحبس ؟
المفتش : لا تفعل شيئا . . .
الدرويش : أنا الآن لا أفعل شيئا . . . (ص ٨١)

ومن المواجهة بين الشخصيتين يتضح أن بهادر يفقد قوته أمام الدرويش الذى يستطيع فى النهاية أن يلقى إليه بالأوامر أكثر من مرة : « **إلى عملك يا حضرة المفتش إلى عملك** » (ص ٨٧) ، « **عملك يدعوك يا حضرة المفتش** » (ص ٨٦) ، « **انهض إلى عملك يا حضرة المفتش** » (ص ٨٧) . وهناك نوع من الربط الخفى بين هذه الشخصية الخارقة والإشارة المبكرة فى المسرحية إلى قدرة بهانة الأسطورية . إذ أن فى كليهما قوة كامنة تسلب بهادر قوته عند المواجهة معهما . ويبدأ بهادر فى الانهيار فيعترف أنه يريد من الدرويش أن ينقذه من شخص : « **يزعجنى ويخيفنى وأخشى أن يضلنى يوما** » ويستوضح الدرويش الأمر مصرحا « **إنه معك دائما . . . . . لا تفهم ما يريد أحيانا** » فيرد عليه بهادر بالإيجاب (ص ٨٨)

وتتكرر الإشارة إلى أن الدرويش هو الشخصية الأكثر حكمة وقوة معنوية ، ويستنجد به المفتش قائلا : « **يا سيدنا الشيخ . . . أنقذنى . . . أنقذنى بربك** » (ص ٨٨) ويثق المحقق فى رأيه فيطلب سؤاله لأنه « **لا شك فى استطاعته أن يلقى ضوءا** » (ص ٨٩) ، ويسأله بهادر :

الزوج : لماذا تتهمنى بقتل زوجتى ؟ . . .
الدرويش : لست أتهم . . . إنى أرى . . .
الزوج : ترى أنى قتلتها . . . ؟
الدرويش : إن لم تكن قد قتلتها . . . فستقتلها . . . (ص ٩٦)

ويستمر الحوار ليؤكد قدرات الدرويش على التنبؤ ، وعلى الحكم على الأمور . ويسميه المحقق فيما بعد مبجلا إياه « فضيلة الشاهد » ، ويعتبره دليل الإدانة الأكبر ضد بهادر ، ثم يصرح أنه « **رجل يعرف كل شىء ويرى كل شىء** » (ص ١٢٦) .

وبنهاية الجزء الرابع ينتهى القسم الأول من المسرحية ، عند ذروة تكثيف معنى العناصر الرمزية التى وردت به ، فتكتسب هذه الرموز معانى أوسع ، ويتعمق مغزاها عندما يحدث شىء من الخلط السيمفونى لمغزى الشجرة والسحلية والقطار ، والصبية الذين ينشدون أنشودة الشجرة داخل القطار فى « **رحلة مدرسية** » ثم شخصية الدرويش . . الخ . . . فالقطار هو قطار الحكم والحاكم هو المفتش الذى ينظر طول الوقت خارج النافذة ، والشجرة والشيخة خضرة هما تجسيد لفكرة تسيطر عليه ، وتتحكم فى علاقته بقرينته التى ترمز شخصيتها إلى مصر . أما أنشودة الشجرة فتشير إلى معنى الطموح أو الإفراط فى التمنى عند بهادر ، فهى أنشودته التى لا يملها ، وإن كان يخطىء فى إنشادها أحيانا ، فهو يغنيها بالمقلوب : « **يا طالع البقرة هات لى معاك شجرة** » حتى يتدخل المحقق لينبهه إلى ذلك ؟ :

المحقق : إنك تقلب الكلمات على هواك . . .
الزوج : الكلمات تخرج من فمى على هواها . . .
المحقق : عن غير وعى منك ؟

الزوج : إنى كما ترى أنظر من النافذة ولا أفكر فى شىء . . . (ص ٧٨)

وتكتسب شخصية المحقق أيضا بعدا رمزيا ، فهو الباحث عن الحقيقة الذى يقيم تجربة بهادر ، كذلك تمثل شخصية الدرويش بعضا من روح مصر المحبة للفلسفة ، والتى تمتلك القوة الخفية لإدراك وتقدير الأمور : إنه يعلم أن حلم بهادر هو « شجرة واحدة عجيبة تطرح فاكهة العام كله » (ص ٨٤) وهو الذى يفهم دخيلة نفس بهادر ، فعندما يقول له « إنى أحب زوجتى » يجيبه قائلا « وتحب الشجرة أكثر منها » (ص ٩٧) ويود لو فطن الزوج إلى أن ثمن حبه للشجرة هو دفن زوجته تحتها فإن « شجرة واحدة تجمع بين كل هذه المتناقضات « لا تكون الا » « إذا دفن تحتها جسد كامل لإنسان . . . فإنها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات » (ص ٩٩) . وهو الذى يتدخل ليصحح للمحقق اعتقاده بخصوص سبب القتل ، فبينما يعتقد المحقق أن الدافع للقتل هو « عدم توافق الطباع » يرى الدرويش أنه « قتل لأسباب فلسفية » (ص ١٠٣) ويوضح أنه لا يعنى الفلسفة بمعناها المألوف ولكنه يعنى « فلسفة العصر » ، ويقول لبهادر : إن « فلسفة العصر موجودة فيك . . . وفلسفة الشجرة موجودة فيها « فهى » تنتج ولا تسأل . . تنتج زهرا لا تشمه ، وثمرا لا تأكله . . . . ولا تسأل لماذا » (ص ١٠٤) .

هذا التكثيف لمعنى الرموز يؤكد أن الاستلهام من المنبع الفلكلورى ، الواضح من عنوان المسرحية ، ليس على أساس لفظى وإنما هو قائم على أساس فكرى . فالمسرحية تعبر عن رؤية اجتماعية وسياسية - خاصة عبر عنها الحكيم فى كتابات اخرى غير أدبية وهذه الرموز وهذا البناء الذى اختاره الحكيم يخدم الفكرة أولا . وإذا لاحظنا أن المسرحية تأخذ عنوانها من كلام رددته أجيال من الصبية كأنشوده لا تحمل معنى منطقيا ، وعلى الرغم من ذلك ، فقد رأى الحكيم أن شيئا خفيا فى هذا الكلام « يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق » (ص ١ المقدمة) ، وقد رأى أيضا أن فى هذا اللا معقول من التراث الشعبى منطقة غنية عميقة من مناطق التعبير الفنى ولذلك « استلهم المنبع الشعبى فى إطار موضوع عصرى » (٢٩) . وهو يستلهمه كما يقول « من باب البحث عن مغزى فكرى » ويعتقد أنه ليس من التناقض « الجمع بين الشعبية والفكرية » (ص ٢٠) وتظهر فى القسم الثانى من المسرحية أربعة أجزاء أيضا :

الجزء الأول : ويبدأ بنغمة حزينة ، فالمنزل خراب : السيدة متغيبة والزوج « فى الحبس » . تأمر الخادمة بائع اللبن بأن يكف عن إحضاره فلا أحد بالمنزل « غير البوليس » (ص ١١١) . تظهر الزوجة فجأة وتعلن الحقيقة « إنى حقا كنت متغيبة . . . لكن لا يعنى ذلك الموت » (ص ١٢٠) . وتقول عن زوجها « إنه رجل طيب ولم يرتكب خطأ قط فى حياته « فكيف يقتلها » (ص ١٢١) . ويركز هذا الجزء مرة أخرى على تناول العلاقة بين بهانة وزوجها ، فهى تقول : « إننا زوجان متحابان » (ص ١٢٤) « لم يقع بيننا خلاف قط » (ص ١٢٥) . ولكنها لا تنفى ذلك الشىء المحير فى علاقتهما « إنى أفهم دائما من أقواله شيئا آخر » (ص ١٢٥ » .

الجزء الثانى : كما فى الجزء الثانى من القسم الأول يركز المؤلف هنا على تطوير الحدث ، وذلك بالتركيز على تطور الصراع الداخلى لدى الشخصيتين الرئيسيتين ، فيصعد حالة الاستغراق فى الوهم والانفصال الذهنى بينهما ، وهذا فى حد ذاته تطوير للشخصيات . يبدأ الحوار بين الزوجين عندما يعود الزوج للمنزل ، ويكتشف عودة زوجته ، فيقول متأملا ميلاد شجرة جديدة . ساعة خروج البذرة من بطن الأرض خضراء حية !» وتجاوبه الزوجة بينما هى تفكر فى ميلاد ابنتها بهية «حبذا لو عادت إلى البطن وخرجت حية» (ص ١٤٣) . ويؤدى تصاعد الحدث إلى مزيد من الانفصال الفكرى بين الزوجين .

الجزء الثالث : يسير الحدث فى هذا الجزء على مستويين المستوى الاجتماعى ، والمستوى الفلسفى . وتمثل عودة الزوجة فى بداية القسم الثانى جانبا هاما من الأحداث على المستوى الاول . لكن بهادر يصيح : « عادت الشيخة خضره . . . أبصرتها تتهادى فى ثوبها الأخضر وتتجه إلى مسكنها » (ص ١٤٥) فيتأكد المعنى الفلسفى الخاص بتأثير هذا الكائن على العلاقة بين بهانه وزوجها . وعندما يسأل بهادر زوجته « أين كنت » تبدأ مواجهة طويلة وعصيبة بينهما الزوجة لا تريد الإجابة عن سؤاله وهو يسأل ويلح ، ذاكرا كل الأماكن الممكنة والمتناقضة :

الزوج : عند أولياء الله الصالحين ؟

الزوجة : لا
الزوج : عند القوادين والنشالين ؟
الزوجة : لا
الزوج : فى ذهبية فى النيل ؟ *
الزوجة : لا (ص ١٥٤ - ١٥٥)

ويتكرر رد الزوجة بكلمة « لا » حوالى ستين مرة ، فهى ترفض الإجابة وتلتزم نوعا من الصمت القاتل لبهادر :

إن مجرد تركى بغير إجابة عن سؤالى البسيط لن يدعنى أهدأ (ص ١٦١) . لذا يحتار الزوج ويعترف :

« لم أواجه من قبل هذه الحالة ! سؤال بسيط لا أجد عنه جوابا . . . ولا سبيل إلى معرفة الجواب » (ص ١٦١)

يضعف الزوج تماما أمام صمتها ، لكنه يسألها : لماذا الصمت إذن ؟ . . . ما حكمته ؟ لعل له عندك ما يبرره . . . لعل له فى نظرك حكمة (ص ١٦٧) ثم ينهار فيجعلنا نتساءل : ما الذى جعله يبدو بهذا الضعف ؟ وما سر قوة بهانة بينما هو يردد « الصمت القاطع . . . الصمت المخيف . . . المفزع . . . المرعب » (ص ١٦٣) وتصل بنا نهاية هذا الجزء إلى نفس الموقفين فى الجزء المماثل من القسم الأول :

(١) موقف الغموض الذى يحيط بحقيقة العلاقة بين بهانة وبهادر .

(٢) موقف التحول الظاهر فى شخصية بهادر ، ولكنه هذه المرة تحول من القوة إلى الضعف .

الجزء الرابع : يتميز بسرعة إيقاع الحدث على المستوى الواقعى . يطبق الزوج المنهار على عنق زوجته ؛ وعندما يرى رأسها ينحدر فى يده يظن أنها ماتت فيغطيها ويتصل بالمحقق الذى يستنتج من كلام الزوج أن بهانة متغيبة للمرة الثانية . يدعى المحقق أن الزوج يجهل زوجته ، بينما هو يعرفها ويعرف أن « هذا الاختفاء المتكرر أصبح عندها نوعا من الهواية » (ص ١٧١) ، وهو يعرف أيضا أنها « ستعود . . . كما سبق أن عادت » (ص ١٧٣) . وتخطر للزوج فكرة دفنها سرا طالما أن المحقق لا يسىء الظن به ، ويحدث نفسه قائلا : « ها هو قبرها موجود . . . والذى قام بحفره البوليس أيضا . . . البوليس نفسه » (ص ١٧٤)

وفى نهاية المسرحية يوجد تكثيف للمعانى الرمزية ، كما فى نهاية القسم الأول ، يحمل بهادر زوجته ليدفنها تحت شجرته ، فيظهر الدرويش فجأة ، ويخبره الزوج أن بهانة نائمة ، ويستوضح الدرويش الأمر :

الدرويش : إنها نائمة . . . قلت لى ذلك ؟
الزوج : نعم
الدرويش : وهل سيطول نومها ؟
الزوج : ربما . . .
الدرويش : نعم . . . ربما يطول أكثر مما نظن . . . (١٧٨)

يصمم بهادر على أن يقدم جسد الزوجة غذاء للشجرة حتى « تنمو الشجرة نموها العظيم ، وتنتج ثمرها العجيب » (ص ١٨٤) فيطلب منه الدرويش ساخرا أن يبحث عن اسم للشجرة ، ويقول الزوج « ربما سميت باسمى . . . شجرة بهادر » (ص ١٨٥) وهو سعيد بهذا الإنجاز لأنه « سوف يوضع فى الكتب والقواميس . . . . وسيدرس فى الجامعات » (ص ١٨٥) . فى ذروة نشوته بهذا الحلم يذهب بهادر حيث ترك جسد زوجته ليحمله قربانا لشجرته ، فيجد الجسد اختفى ، ويذهل لرؤيته الشيخه خضره « ميته . . . وملقاة فى الحفرة » (ص ١٩١) عندئذ تعود إلى ذهننا قدراتها الأسطورية ، وأنها ، كما قال المحقق ، سوف تعود مرة أخرى للظهور . يصحب النهاية تركيز شديد فى دلالات الرموز ، وصولا لقمة المغزى ، فنسمع صوت القطار ، وأنشودة الشجرة وأنشودة السبوع معا .

يتخذ بناء المسرحية شكلا هرميا ، فتطور الشخصيات وتطور الصراع الداخلى يكشف عن خط الحدث المتصاعد فى القسم الأول ، وهذا التصاعد يتم رصده بصورة أكبر ، بتصاعد القوة فى شخصية بهادر . وفى نهاية القسم الأول ، ومع بداية القسم الثانى ، يأخذ هذا الخط فى الانحدار عند شخصية الدرويش ، والميل إلى الضعف فى شخصية بهادر . ويزداد انحدار ذلك الخط بتصاعد القوة فى شخصية الدرويش ، وشخصية بهانه التى تبلغ ذروتها فى مشهد مواجهتها بهادر بالصمت .

حبكة المسرحية على المستوى الواقعى لا تخرج عن كونها قصة زوجة تزوجت مرتين ، ولا يبقى لها شىء من الزواج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأول فقد أجهضت وليدتها منه . هناك علاقة محيرة تحكم زواجها الثانى ، فلا نعرف هل توجد عاطفة الحب بين الزوجين أم لا ، فقط هناك علاقة غامضة بين الزوج والزوجة من جهة والزوج والشيخه خضره من جهة أخرى . تتغيب الزوجة عن منزلها ، لذا يظن البوليس أن الزوج قتلها ، ولكنها تعود لتعذب الزوج بصمتها ، وعدم اعترافها بمكان اختفائها . وعند الذروة ونهاية الأحداث لا يقدر الزوج على قتلها لما سببته له من قتل معنوى بصمتها ، ولكن السحلية ، هذا الكائن الرمزى ، يموت ويدفن بدلا منها .

والمسرحية على المستويين الاجتماعى والرمزى ذات بناء مركب وتحمل رؤية مركبة ، مما يدل على أن الكاتب بارع فى استخدامه للعلاقة بين الزوج والزوجة للتعبير عن العلاقة بين الحاكم والشعب . وهو أيضا حريص على أن يمثل كل التيارات والاتجاهات فى المسرح الأوروبى الحديث والمعاصر ، سواء فى الشكل ، أو فى المضمون[٩] . من ذلك اختيار أسلوب الحوار غير المتصل لتأكيد العزلة الفكرية بين البطل والبطلة ، وخلق التقابل والمواجهة ذات المغزى بين الشخصيات ، ثم تطوير الحدث ببراعة وبناء المواقف الموحية التى تقوى الخلفية الفلسفية للمسرحية . ويلجأ الكاتب أيضا إلى التجسيد ، فهو لا يروى التجربة وإنما يجسدها ، ويعتمد على ديناميكية الشخصية وتلون مواقفها ، وهذا له أشد الارتباط بالفكرة والموضوع .

ولقد سبقت الإشارة هنا إلى أن المسرحية تتخذ أساسا فكريا ، فالحكيم يميل إلى أن يستخرج من فننا الشعبى معنى خاصا ، حتى عندما لا يقول هذا الفن شيئا منطقيا ، ويرى أن المسرحية فى هذه الحالة « لا بد أن تحمل معنى » وأن « المسرحية ، وكذلك القصة لابد أن تقول شيئا » (ص ٢٣ - المقدمة) . وجزء كبير من موضوع يا طالع الشجرة يرمى إلى أن يقول فيه الحكيم شيئا مرتبطا بفهمه لطبيعة الشخصية المصرية . فهو من الداعين إلى فهم مقومات الشخصية المصرية ، وقد دعا مرارا إلى « معرفة مميزات الفكر المصرى » وهو فى ذلك لا يؤكد على مميزات الأسلوب والشكل فقط (لأنها كانت قد فهمت فى وقت سابق) ولكنه يرى أننا « ما فهمنا بعد جيدا مميزات النفس والروح[١٠]

كذلك يقيم توفيق الحكيم فى كتابات أخرى الشخصية المصرية من حيث الجانب المادى ، وهو المتعلق بتأثير الموقع والمناخ والتربة والمظاهر الجغرافية الأخرى[١١] على الشخصية . إنه يرى أن مصر منذ النشأة الأولى « أمة كثيرة الخير دانية القطوف لا حاجة بها إلى الكفاح ولا عمل لها إلا استمراء ترف الحكمة العليا » أو البحث عما وراء الحياة[١٢] . ولأنها أمة لا تكافح فى سبيل العيش ولا تجرى وراء المادة ، وحضارتها قائمة على الروح ، فإن هذا الشعور بالاستقرار والإيمان سبب ولع المصريين بالقوانين الخفية « للأشياء وبحثهم الدائم عن الفلسفة والقانون ، فمصر هى الروح ، هى السكون ، هى الاستقرار ، هى البناء[١٣] . وهى ، وإن استكانت أو « اختفت » روحها لفترة فهى قادرة على الظهور والتجدد مرات ومرات ، فالقدرة على البعث والتوالد من سماتها الأصيلة ولا شك أن هذا الفكر يشكل جانبا هاما من اهتمام المسرحية ، فهى تركز على الشخصية السياسية والفلسفية لمصر ، وان كانت لا تعطى نفس القدر من الأهمية للشخصية الاجتماعية ، والاقتصادية ، والثقافية .

وتركز مسرحية يا طالع الشجره على النزعة التى تميز الشخصية المصرية فى ثورتها ، ومقاومتها للظلم والقهر ، وهى هذه النزعة التى تبدو على أنها نوع من الاستكانة و « التغيب » ولكنها فى حقيقتها ثورة تثبت دائما أن العناد القائم على الإصرار ، أصدق فى تحقيق الإرادة الثورية من الحماقة والتهور والعنف[١٤] . ومن الوسائل التى استخدمها الحكيم لتصوير ذلك خلق شخصية بهانة ليصور بها أبعاد الشخصية المصرية التى تملك طريقتها الخاصة فى الثورة وطابعها السياسى الخاص . فبهانة تمثل قوة الشخصية المصرية وصلابتها فى مواجهة الشدائد ، وهى تتخذ صفات أسطورية من بداية المسرحية . كذلك فى الثوب الذى تنسجه دائما فى انتظار الميلاد الجديد تصوير لقدرة الروح المصرية على التجدد والبعث ، والقدرة على التحول من الضعف إلى القوة التى تتجسد فى المواجهة بينها وبين بهادر ، عندما ينهار بسبب صمتها ، وتصبح هى الأقوى[١٥] .

أما شخصية الدرويش فتمثل أيضا بعدا من أبعاد الشخصية المصرية فى إطار المضمون الفلسفى للمسرحية ، إذ أنها تجسد رأى الحكيم فى الشخصية

الفلسفية لمصر ، فى مقابل تجسيد الشخصية السياسية من خلال بهانه . وهو يرى التميز الشديد فى خصائص النفس المصرية وفلسفتها للأشياء ، حيث أنها « **نفس بشرية قد تكون مخالفة تماما للنفس البشرية فى أى بلد أخرى**[١٦] . وكما يفلسف الدرويش موقفه عندما يهدده بهادر بالمحاكمة والحبس ، فهو بالمثل يلجأ إلى سلاح السخرية الذى يستعمله أيضا للتعبير عن الثورة . وهذا أسلوب خاص ينتمى إلى طرق المقاومة الروحية وليس القوة المسلحة[١٧] فيتخذ الفرد من التهكم على الحاكم والسخرية منه أسلوبا يعبر به عن مقاومة الظلم والثورة عليه .

وهكذا نجح المؤلف إلى حد بعيد فى أن يعبر عن رؤيته الخاصة بالعديد من الأساليب والوسائل الفنية التى جعلت من إظهاره لبعض الخصائص الهامة للشخصية المصرية أمرا ميسورا ، والتى تثبت فى نفس الوقت أن المضمون فى هذه المسرحية هو الذى حدد للمؤلف الشكل الذى تخيله والتزم به . . ولكن عند ظهور المسرحية لم يشجع كبار كتابنا ومفكرينا[١٨] هذا الاتجاه ، ظنا منهم أنه اختيار للشكل العبثى لذاته . وكان أساس هجومهم أنه لا يجب على كل كاتب كبير وقدوة مثل الحكيم ، أن يشجع الفكر العام على الطريق المخالف للعقل . غير أن التحليل البنائى للمسرحية يستطيع أن يثبت أن الكاتب تملكته الفكرة فأراد أن يعبّر عنها بهذا الشكل الجديد غير التقليدى ، إنه أيضا كان يرمى إلى التعبير عن واقع فكرى مستخدما أحد سمات الفن الحديث وهو « **التعبير عن الواقع بغير الواقع** » (ص ١٥ - المقدمة) ، ومستخدما أيضا الاستلهام الشعبى للتعبير عن واقع فكرى ، وفى هذا يقول الحكيم :

« **وهذا الاتجاه الذى تسير فيه هذه المسرحية وإن كان مسايرا لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم فى تحرره من الواقعية . إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه . فإن طبيعتى الشخصية من جهة ، واستلهاماتى الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك - وربما على رغمى - دخل كبير فى تكييف نوعها تكييفا خاصا يمكن أن أسميه الآن مثلا : « اللاواقعية الشعبية الفكرية** » . (ص ١٩ - المقدمة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د . فردوس عبد الحميد البهنساوى

الهوامش :

(١) نشر هذا التحليل فى كتاب H.D.F. Kitto. Form and Meaning in drama, A study of six greek plays and of Hamlet. London: Methuen, 1960.

(٢) التعبير الإنجليزى المقابل هو Thematic patterns

(٣) **توفيق الحكيم المفكر** . دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ص ١٥٩

(٤) المرجع السابق ، ص ١٦٠

(٥) **يا طالع الشجرة** . توفيق الحكيم . مكتبة الآداب ومطبعتها - القاهرة ، ص ٣٠ (المقدمة)

(٦) قد يرجع هذا الموضوع التقليدى القديم إلى مسرحيات الاغريق الأولى ، كموضوع ثلاثية اسخيلوس الشهيرة « الاوريستيا » .

(٧) جميع الاقتباسات من نص المسرحية موضع الدراسة من مسرحية يا طالع الشجرة . مكتبة الآداب ، القاهرة (ص ٣٤ - ٣٥)

(٨) كتبت المسرحية عام ١٩٦٢ . ولعل فى تحديد عمر العلاقة بين بهانة وبهادر بتسع سنوات شيئا من الإشارة إلى فترة الحكم بعد ثورة يوليو مباشرة .

(٩) من ذلك موضوع الإنسان والسلطة ، وحرب الإرادة بين البشر ، والعجز عن التواصل بين بنى الإنسان ، والتناقض الوجدانى المتمثل فى عاطفة الحب والكره بين بهانة وبهادر . الخ وهى مواضيع حيوية فى المسرح الغربى

(١٠) توفيق الحكيم المفكر . دار الكتاب الجديد . القاهرة ، ١٩٧٠ ص ١٢٠ .

(١١) يؤيد هذا الرأى القائل بتأثير البيئة بقوة فى تكوين الإنسان خلقا وتفننا المؤلف Henry Berr فى مقدمة المجلد الرابع من الموسوعة التاريخية الكبرى : تطور الإنسانية بعنوان الأرض والتطور البشرى (فردا)

(١٢) توفيق الحكيم المفكر . ص ١٢٣

(١٣) المرجع السابق ص ١٣٣

(١٤) يحفل التاريخ بأمثلة من تلك الثورة التى يصفها البعض أحيانا بالسلبية ، لكن هذا العناد فى المقاومة يدل على إصرار شديد وإن بدا فى مظهره ذا طابع سلبى ، فهو فى الحقيقة سلوك إيجابى . من ذلك المقاومة الدينية التى خاضتها مصر ضد الرومان ، عندما توقف الناس عن العمل ، وفروا إلى المعابد (مصر فى عهد الولاة) . سيده الكاشف . القاهرة . ص ٩٧)

(١٥) تقترب هذه الخصائص من أبعاد الشخصية المصرية عند الجبرتى والتى وصفها بقوة التحمل وصلابة العزم والمراس وشدة الحيوية بمعنى القدرة على البعث والتجدد وقوة الإرادة ومقاومة الظلم .

(١٦) وثائق فى طريق عودة الوعى . توفيق الحكيم . دار الشروق . القاهره ، ١٩٧٥ . ص ٨٨ . وأيضا منها فى عودة الروح .

(١٧) يشهد التاريخ بأن الشخصية المصرية قاومت الفرس والاغريق والرومان بهذا الأسلوب الخاص (تاريخ الشرق الأدنى القديم . د. عبد العزيز صالح ، ج١ ، ص ٢٤٢ - ٢٤٣)

(١٨) هاجم المسرحية العقاد وطه حسين ود. زكى نجيب محمود .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحبّ والموت

قصائد جديدة للشاعر الأسباني

فيديريكو جارثيا لوركا

ترجمة وتعليق : حسين محمود

أخيراً تم كشف النقاب عن القصائد الغامضة ، أو قصائد الحب المبهمة للشاعر الإسباني فيديركو جارتيا لوركا . فلقد دار الحديث حول هذه القصائد لمدة تقرب من النصف قرن ، وعلى الرغم من أن الشكوك ما تزال تحيط بوجودها ، أو بإنقاذها من الضياع ، إلا أنها كشفت عن نفسها بعد أن قررت أسرة الشاعر الإسباني العظيم أن تنشرها .

وقد كان من المعلوم أن الشاعر العظيم قد ألفها في سنوات حياته الأخيرة ، أو ربما قبل شهور قليلة من اغتياله في صيف عام ١٩٣٦ في بداية الحرب الأهلية الإسبانية ، وأنه ربما أراد أن يجمعها في ديوان مع قصائد أخرى نشرها متفرقة في السنوات السابقة ، ولكن أين كانت ؟ وكم كان عددها ؟ وهل سترى النور يوماً ؟ لم يكن أحد يعرف ذلك أبداً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأحد الدلائل المؤكدة على وجود تلك القصائد جاءت عام ١٩٣٧ ، وكانت شهادة لشاعر آخر هو فينسنت الكسندر ، والذي فاز بجائزة نوبل فيما بعد ، والذي أكد أنه سمعها بأذنيه من فم لوركا نفسه ، ووصفها بأنها قصائد مشحونة بالحب والحماس والسعادة والعذاب ، مادتها الأولية هي الجسد والقلب والروح ، جسد الشاعر وقلبه وروحه التي كانت فريسة لفكرة مسيطرة عن الهدم الذاتي .

ويضم بابلو نيرودا صوته إلى صوت الكسندر فينسنت والذي أكد أكثر من مرة أن هذه القصائد لن تظل طوال الأبد مبهمة أو غامضة ، ولا بد أن يأتي يوم وتخرج فيه من كهوفها .

وهناك شهادة من شعراء آخرين كثيرين مثل جورج جوليان وغيره من الشهود والأصدقاء .

وتمر الأعوام ، وتتجمع الدلائل الوفيرة على وجود تلك القصائد ، ولكن الأعمال الكاملة للشاعر لوركا تصدر دون أن تشفي غليل أحد ، فلم تخرج فيها تلك القصائد ، على الرغم من احتواء الأعمال الكاملة على أعمال كثيرة لم تكن قد نشرت من قبل ، وهكذا بقي الشوق إلى تلك القصائد المبهمة ، وبقي الاحتياج إليها في سبيل تحري ما تتضمنه من معان ، وما تسهم به في تكييف وتقييم الشاعر وأعماله ، وربما على المستوى الإنساني أيضاً .

وثار جدل عنيف ، فربما مزق الشاعر الأوراق التي كتبت عليها تلك القصائد قبل أن يموت ، بدافع من الندم ، أو من أجل الحفاظ على إحدى خصوصيات حياته ، أو ربما ضاعت القصائد إلى الأبد في غمار الحرب الأهلية القاسية .

وقد تأكد إلى حد كبير أن الشاعر لوركا كان قد عهد بنسخة من تلك القصائد إلى صديقه رافائيل رودريجز رابون ، والذي توفي على الفور ، وتهدم منزله في مدريد .

وهناك فرضية أخرى تقضي بأن أهل لوركا آثروا الاحتفاظ بالوثائق الخطية ، ولم يشاءوا نشرها لأسباب عديدة ، فربما أرادوا أن يكونوا أوفياء مخلصين لذكرى

لوركا ، أو لأن هذه الوثائق كانت تحتاج لجهود كبيرة من الإخصائيين والخبراء لمعالجتها ، وإعادة بنائها وتركيبها .

واستمر هذا الأمر يثير فضول الدارسين والقراء ، ومن باب التزييف والتزوير أصدر بعض الناشرين طبعات عديدة ، ادعوا فيها بأنهم عثروا على قصائد لوركا الغامضة ، وكان من السهل اكتشاف زيفهم ، سواء بالمقارنة مع روح الشاعر فى أعماله السابقة ، أو بالدراسة اللغوية الفيلولوجية لتلك النصوص المزيفة .

فالشاعر لوركا معروف تماماً فى كل أنحاء العالم ، وأشعاره قتلت بحثاً ودراسة ، سواء فى حياته أو بعد مماته ، وشهرته تخطت حدود إسبانيا ، وإنتاجه الشعرى والغنائى صدر فى أعمال كاملة فى بيونس إيريس فى الفترة ما بين ١٩٣٨ و ١٩٤٥ ، وأعيد طبعها بعد ذلك مراراً لإشباع نهم الجمهور والقراء فى أمريكا اللاتينية وفى بلاد أخرى .

ثم صدرت الأعمال الكاملة فى إسبانيا بعد ذلك باشراف الشاعرين جوليان والكسندر ، وأعيد طبعها كذلك أكثر من مرة حتى تعدت الطبعة العشرين . أما ترجماتها فقد صدرت فى العديد من بلاد العالم ، وقام على ترجمتها فى تلك البلاد أهل علم وفصاحة مشهود لهم .

هذا الانتشار والعمق فى دراسة لوركا هو الذى يمنع عنه تزييف وتزوير قراصنة النشر ، وكذلك يستطيع الدارسون الجادون أن يوقفوا عمليات التزوير تلك إذا استطاعوا أن يخرجوا إلى النور تلك الأعمال المبهمة أو الغامضة ، أو التى لم يكشف عنها حتى الآن .

أما القصائد التى نقدم ترجمتها اليوم فقد أخرجتها عائلة لوركا من أرشيفها ، وقام الدارسون والخبراء بفحص مخطوطاتها قبل النشر ، وأصدرتها أشهر المجلات الإسبانية « ابية ثيه » وأثارت ضجة كبيرة ، ونشرتها معظم المجلات الأدبية المتخصصة ، وقد نشرت الصحف الإسبانية والعالمية إحدى عشرة قصيدة جديدة نقدم للقارىء منها اليوم تسع قصائد ، على أمل أن نقدم باقى القصائد فى القريب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جراح الحب

هذا النور والنيران تفترسنى .
هذا الجو الرمادى يحاصرنى .
هذا الألم لأجل فكرة واحدة .
هذا العسر للسماء والعالم والزمان .

هذا النحيب الدامى يزين .
أوتاراً بلا معصم ، شعلة لزجة .
هذا البحر بثقله يهزنى .
هذا العقرب يعيش داخلى .

الكيل حب وفراش جراح .
لا أحلم فيه ، بل أحلم بك .
بين أطلال صدرى المحطم .
وأحاول استجماع شجاعتى ،
فيرمينى قلبك بواد مخضب
بسمّ الزرع وعذاب المر .

الحب ينام بصدر الشاعر

لن تفهم أبداً كم أحبك
لأنك تنام داخلى هاجعاً
أخبئك باكيا
يطاردنى صوت صلب ثاقب .

قانون يقوض الجسد والنجم
يشق صدرى المتوجع
وكلمات عطنة قد مزقت
أجنحة روحك المنطلقة .

حشود الناس بالحدائق تتقافز ،
تنتظر جسدك وعذابى
بجياد من ضياء ، وخصلات من الشعر الأخضر .

لكن : واصل النوم يا حياتى
أبغض دمى المسكوب فى أوتار الكمان
وتذكر : ما زال هناك من يراقبنا .

قصيد النحيب الباكى

أخشى أن أفقد الروعة
فى عينيك كعينى تمثال ،
والقبلة تضع إناء الليل على وجنتى
زهرة . . زفراتك الوحيدة .

أتألم لأنى على ذاك الشاطىء
ربما أكون جذعاً بلا أوراق
وأخشى ألا يكون لى أزهار أو لباب أو طين ،
لأن السوس قد بدأ ينخر فى عذابى

ولكن ، لو أنك كنزى الدفين
لو أنك صليبى ، واللهاث الرخو ،
لو أنى كلب مشدود إلى قيادك ،

فأعمل على ألا أفقد ما جنيته
ولتزين مجرى نهرك .
بأوراق من خريفى المستوحش .

الشاعر يقول الحقيقة

أريد أن أبكى آلامى ، وأخبرك
حتى تحبنى وتبكينى
مع غروب طويل بتغريد البلابل ،
مع خنجر وقبلات إلى جانبك .

أريد أن أقتل الشاهد الوحيد
على اغتيال أزهارى ،
ثم أحول نحيبى وعرقى
إلى كدس خالد من حنطة جافة .

لن تنتهى أبداً كرة الغزل
خيوطها : أحبك تحبنى بل تبقى أبداً موفورة
بشمس هرمة ، وقمر عجوز .

ما لم تمنحه لى ، أو أطلبه منك ،
سيبقى حتى الموت ،
لن يترك ظلا على الجسد الموتور . .

الشاعر يتحدث إلى حبه بالتليفون .

فى القمرة العذبة كان صوتك
يروى كثيب الرمل فى صدرى ،
إلى الجنوب عند قدمى الربيع ،
وإلى الشمال عند جبهتى زهور الديشار .

أشجار الضوء فى الفضاء الضيق
غنت دون ندى ، دون بذور .
ولأول مرة يتخذ البكاء تاجا
من زهور الأمل على رأسه .

صب فى أذنى صوت عذب بعيد
ذقت بلسانى صوتاً عذباً بعيداً
وهن فى سمعى صوت عذب بعيد

بعيد كغزال غامض شارد
عذب كنشيج بين السحاب
عذب بعيد داخل جسدى

قصيد الحرف

أيها الحب الساكن فى قلبى حياً أو ميتاً
بلا جدوى أنتظر كلماتك المكتوبة ،
وأفكر فى الزهر الذى يذبل
إن أحياً دون نفسى فالأفضل أن أفقدك .

الهواء خالد ، والحجر جامد
لا يعرف الظل أبداً ولا يجتنبه
وفى داخل القلب لا يجرى
العسل الثلجى الذى يصبه القمر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنى أولك ، افتح لى أوردتى
الحمائم والنمور على خصرك
يتصارعون بالمخالب والزنابق

أعد إلى هذيانى ، الكلمات ،
أو اتركنى فى ليل الصافى
ليل روحى المعتم للأبد

ليل الحب المؤرق

يتقدم الليل بنا والقمر بدر
أخذت أنا أبكى وأنت كنت تضحك
كان سخطك إلهاً ، ونحيبى
هنيهات ، حمامات مغلولة فى القيد .

يتأخر الليل بنا ، لألىء مريرة
كنت تبكى فى أعماق بعيدة
وألمى صار احتضارات غزيرة ،
فوق قلبك الهش ، كقصر الرمال .

شهدنا الفجر مجتمعين على الفراش
اشتد الثغران على فورة جليدية
لدماء تفيض وتفيض ولا تنتهى .

عبر الشرفة المغلقة دخلت الشمس
وأغضانها كورال الحياة
فتحت فوق قلبى فى كفن المسيح .

آه . . أيها الصوت الدفين للحب الغامض

آه . . أيها الصوت الدفين للحب الغامض
ثغاء عنز عارية
آه أيها الجرح

آه أيتها الكاميليا الطافية ، ياسم المرارة
يا نهراً بلا بحر ، يا مدينة عارية !

آه أيها الليل الهائل بحواشيك الوثيقة ،
يا جبلا سماوياً يا جبل الألم العالى
آه ياكلبا فى قلب ، يا صوتاً مطارداً
ياصمتاً بلا حدود ، يا زنبقة مفتوحة

فر منى أيها الصوت الساخن الجليدى
لا تجعلنى أهيم على أرض الأشواك
حيث تلهث بلا طائل الأجساد والسماء

دع العاج القاسى فى جسدى
ارحمنى ، مزق حدادى
فأنا الحب . أنا الطبيعة

قصيد الإكليل

أيها الإكليل ، أسرع فأنا أموت
تضفر سريعاً ، غنّ ، تنهد ، أنشد
إن الظل يشرق فى حلقى
ومرة أخرى ، وألف مرة يأتى ضياء

يناير بين حبك وحبى
بفلك النجوم ، برجفة الزروع ،
بكثافة الورود ، ينهض
يلهث بغموض طوال العام

تمتع بمشهد جرحى
مزق الأياسل[1] والجداول الرقيقة
اشرب فى وعاء العسل دمى المنثور

ولكن ، أسرع ! فنحن متحدان متعانقان
فالثغر حطمه الحب والروح مكلومة ،
فإن فات الأوان ستجدنا أثراً بعد عين

حسين محمود

(١) زهور الأسى

الدراما العربية المعاصرة

جيل التجاوز

فوزى فهمى ومأساة الفردية المنعزلة

حسين عطية

ينطلق المسرح كظاهرة اجتماعية من أرض الواقع ، معبراً عن قضاياه الملحة ، سلباً أو إيجاباً ، منطلقاً عبر الزمان فى امتداد يعتمد على خاصية (الإضافة) الفكرية ، ويعبر فى كل زمان ومكان عن التصادمات الجوهرية بين الإنسان وكل ما يحيطه فى هذا الكون . . تلك التصادمات التى تتخلق من تمرد الإنسان ، ومحاولته تحطيم ذلك التناغم المطروح فى كونه ، والسائد فى مجتمعه ، بتألق وعيه به وخلقه لحالة من اللا تناغم تحدث نوعاً من التوتر والصراع الدرامى المستمر بين ما هو قائم ، وبين ما يسعى إليه الإنسان كى يوجد .

انطلاقاً من ذلك ، واستمرارا لما رصدناه سلفاً (راجع مجلة المسرح - عدد ١٥ - أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٢) عن الخلفية الاجتماعية والفكرية لجيل السبعينات ، جيل التجاوز ، والمانح عطاءه اليوم بقوة على خشبة المسرح ، فإننا نجد أنفسنا أمام قضيتين متداخلتين هما :

قضية علاقة التماثل أو التباعد بين البناء الدرامى للعمل الإبداعى ، والبناء الاجتماعى للتكوينات الاجتماعية التى ينتمى لها المبدع فكرياً . . مما يضع العمل المسرحى على أرض الواقع ، ويربطه بقضاياه ، ويجعله (وسيلة جمالية) ذات (رسائل) فكرية تسعى لتغيير هذا الواقع فى زمانه ومكانه المحددين ، أو تثبيت دعائمه ، معتمداً فى ذلك على قانون (التعبير) وفكرة (المشاركة)

قضية علاقة التماثل أوالتباعدبين البناء الدرامى للعمل الإبداعى ، وجوهر الوجود الإنسانى وإبداعاته خارج التحديدين الزمانى والمكانى ، مما يضع العمل المسرحى فى إطار إنسانية الفن ، وامتداداته اللامتناهية داخل عقل ووجدان الإنسان ، منذ تعرفه على الفن المسرحى وحتى اليوم ، باعتباره تحقيقاً جمالياً للتجربة الجمعية ، وبقيامه على قانون (اللعب) وفكرة (التشخيص) .

وبين التعبير واللعب ، بين المشاركة والتشخيص ، بين صناعة الفعل لإعادة اكتشاف مكوناته ، وصناعة الفعل للاستمتاع به ، سار المسرح فى مجراه الطويل ، والذى نقف الآن فى فرع من أفرعه ، نوصد إبداعات جيل التجاوز العربى ، لنرى معا إلى أين يسير بنا هذا التجاوز ؟

* * *

ويبرز أمامنا فوزى فهمى كأحد فرسان هذا الجيل ، رغم قلة إنتاجه ، فلم يقدم حتى الآن سوى ثلاث مسرحيات ، كتبت على امتداد نحو خمسة عشر عاماً ، تحتوى فى داخلها على أخطر ثلاث مراحل فى حياتنا

المعاصرة ، منطلقة من نهايات الستينات إلى بدايات الثمانينات ، شاملة كل السبعينات بمتغيراتها الحادة ، وقد عرضت له على خشبة المسرح من أعماله هذه مسرحيتان هما :

« عوده الغائب » والتى بدأ كتابتها عام ٦٨ ، مشحوناً بمرارة هزيمة ٦٧ ، وقد اهتزت أمامه كل القيم ، وكافة الأحلام ، واحترقت صورة الفارس المغوار ، ثم استكمل ملامحها فى منتصف السبعينات ، لتقدم فى السادس من يناير ٧٧ ، قبيل اهتزاز الشارع المصرى على ما آل إليه الحال . . وتدور أحداثها فى إطار أسطورة (أوديب) الإغريقية .

« الفارس والأسيرة » والتى كتبت ما بين صيف ٧٧ الساخن ، وشتاء ٧٨ المضطرب ، حاملة أطروحات ذلك العام المرير ، لتقدم فى شتاء ٧٩ ، ، ، وإطارها أسطورة (اندروماك) الإغريقية .

هذا إلى جانب نص « لعبة السلطان » الذى كتب فى الفترة ما بين حادث المنصة ، وبروز اتجاهات جديدة ، تعيد طرح قضية الديمقراطية ، بعيداً عن أنيابها ، وإن لم تتخلص بعد من فكرة التهديد بتدميرها ، إلى جانب ظهور اتجاهات تتقدم ببطء تجاه القضايا العربية ، مما تلازم مع اتجاه مسرحية فوزى فهمى الأخيرة نحو الحكايات والهموم العربية ، مما يطرح قضية ثالثة متداخلة مع القضيتين سالفت الذكر ، وهى قضية : علاقة (مادة) العمل الإبداعى ، بفكر الكاتب ، ورؤيته المتضمنة داخل هذا العمل .

تطرح دلالات الصورة المرئية لمسرحية « عودة الغائب » تباعدا بين المستويات الاجتماعية الممثلة لأطراف الصراع الدرامى ، ففى العمق - نصاً وليس إخراجاً والذى قام به شاكر عبد اللطيف على المسرح القومى - يتجسد مقرى : السلطة الزمنية (قصر الملك فى طيبة) والسلطة الدينية (حجرة توسياس فى المعبد) ، بينما يبقى الكورس - جماهير طيبة القديمة - خارج نطاق السلطتين ، يرقصون أو يهتفون ، وهم فى أعماق (حفرة) الأوركسترا ، منفصلين فى ذات الوقت عن المتلقين - جماهير طيبة الحديثة ، ومن ثم فهم يخرجون من إطار المشاركة الفكرية والوجدانية لهم ، ليدخلوا فى إطار المناقشة والحكم على ما وصلو إليه ، حيث نتائج الماضى ، هى مؤشرات لنا ، سنصل إليها مستقبلاً لو سرنا اليوم بنفس المقدمات ، وعلى ذات الطريق الذى أدى فى الماضى لنتائجه الحتمية ، وهو أول موقف جيد يحققه الكاتب يقدم إذابة الفواصل بين طيبة القديمة وطيبه الحديثة ، دون تضخيمها فى ذات الوقت ، محتوياً بذلك فكرتى التماثل والنمذجة .

وتبدأ المسرحية بأغانى الجماهير لذلك المخلص القادم من خارجها « نسر الطريق ، ورسول الآلهة . والمنقذ ، ومجتاز المأساة » والذى (عبر) بهم صحراء العبودية إلى وديان التحرر ، وحقق لهم الخير ، وخلصهم من الوحش الكاسر ، فمنحاه الحماية والسلطة المطلقة وبعضاً من الألوهية . . ومن هنا تبدأ أول مآسى هذا الشعب ، الذى غاب - داخل المسرحية - عن التواجد الحقيقى كما وكيفا ، ومشاركة فى أحداثها وصراعاتها . . لقد شارك هو فى صناعة ذلك المخلص الفرد ، وألقى على عاتقه كافة المهام ، كما شارك المخلص فى إقصائه عن الحكم بعد أن تسلمه منه ، وأخفى عنه الحقائق ، ليجد نفسه (وحيداً) فى الحكم ، وحيداً فى مواجهة المتآمرين عليه وعلى الشعب ذاته .

ويشيِّد فوزى فهمى بناءه الدرامى بمقدمات تكشف لنا عن المناخ الاجتماعى والسياسى الذى سيتفجر داخله الحدث الدرامى ، وبالمونتاج المتوازى فى مفتتح المسرحية يلقى الضوء على حقيقة ما يجرى من تآمر بين رجالات الحكم القدامى ، والذين يمثلهم دراميا « كريون » الذى انتزع منه ومنهم (أوديب) المخلص سلطاتهم ونفوذهم القديم ، ورجالات المعبد ويتزعمهم (ترسياس) الحكيم الداهية ، والمؤمن بضرورة الالتفاف حول الخصم ، وتحطيمه من داخله وبيده ، وبدون استعمال العنف معه ، أما الجماهير ، فهمى هائمة بالخارج لا تفعل شيئاً سوى الغناء والهتاف لأوديب ، والتساؤل عن سر مقتل ملك البلاد السابق (لايوس) والذى قُتل غيلة خارج

المدينة وبالرغم من أننا نسمع (ترسياس) يقول عن تلك الجماهير إنها أصبحت ذات وزن كبير ، فإننا لانجد لهذا (الوزن) الكبير وجودا فكريا أو دراميا فى المسرحية ، وكل قيمتها كامن كما يرى (ترسياس) أيضاً فى فكرة (الإحاطة) حيث تحيط وتلتف حول (أوديب) محولة إياه إلى أسطورة ذات ثقل ضخم ، يزيده هو بتكرار لقائه بهم ، والسعى - بمفرده - لتحقيق مشروعات تهمهم ، مزيلاً من طريق الجميع الفوارق الطبقية ، منتزعاً لهم الثروات ، ومحققاً المساواة فى الحقوق ، واقفاً ضد محاولات تسييد طبقية الأوضاع الاجتماعية باسم « شريعة الرب زيوس » .

جماهير طيبة إذن ، هى جماهير (محيطة) بالحاكم ، لا (مشاركة) له ، ومن هنا يدفع (ترسياس) (كريون) للعب على ذات الأرضية ، والعمل على الحصول على تأييد تلك الجماهير وجذبها وإحاطتها لمشروعتها لهدم (أوديب) ونظامه بأكمله ، وذلك بتضليلها وتغييب وعيها . . وتبدأ الحبكة المسرحية بالمؤامرة الكبرى لتحطيم أوديب وإسقاط نظامه ، بينما أوديب منشغل بالبحث عن إجابات لتساؤلات الداخل والخارج معا ، من هو ؟ وكيف يسير بشعبه نحو مستقبل يجهله ، كما يجهل حقيقة ذاته ؟ ، وهروباً من توتر الداخل ، يقرر معانقة اختياره ليحقق لجماهير طيبه حلم الحياة ، متجاوزاً قضيته الشخصية ، مذيباذاته فى القضية العامة للمجتمع ، رغم أن خطيئته كذات وكرأس نظام أوحد - وإن لم يكتشف أبعادها بعد - تحول بين قضيته الشخصية وقضية المجتمع العامة ، ووعيا بذلك التداخل ، يشعل أعداء أوديب نيران الفتنة ، وباء أرضى بديل للوباء الأسطورى القديم ، فيشعلون النار فى حقول قمح الفلاحين ، كى يثيرو النقمة ضده والتوتر حوله ، ويلتقى ضغط الخارج المصنوع بأيد مضادة له ، بضغط الداخل المتولد من غيبة الحقائق حول ذاته وفعله وأحاسيسه تجاه (جوكاستا) المرأة - الزوجة ، تلك الأحاسيس التى تمزج بين المرأة - الأم ، والمرأة - الوطن ، فتسمو بالعقل والوجدان إلى عوالم غير ما يعيشه بالفعل ، وتخلق شعوراً خفياً بالسلب تجاه زوجته جوكاستا ، وكلما سعى أوديب للهرب من توترات الأفكار ، انغماساً فى دوامة الأفعال ، تعيده المعلومات المتواترة أمامه - بفعل مصادفات لم يسع هو نحوها - لصخب الداخل ، وتكشف له تدريجياً عن جرمه الكبير ، فما أن تمر أمامه (أوريجاينا) وصيفة زوجته مصادفة ، حتى يتساءل عنها ، فتلطمه الإجابة بأنها ابنة - رئيس البلاط الذى مات حزناً على ملك البلاد السابق (لايوس) والذى قتل عند مفترق طرق ثلاثة - ، وهو ذات المكان الذى قتل فيه أوديب يوماً رجلاً اعترض طريقه ، إذن فهو قاتل ملك البلاد ، ومتزوج امرأته ، فهل يهرب من جريمته الاجتماعية تلك ، ويعود من حيث أتى ؟ أم يبقى ؟ . . وبعقلانية براجماتية عالية يقرر البقاء ، فالحياة - لن تعود لمن سلبت منه ، والجرم الاجتماعى لن يتحقق - فى نظره طالما - أخفيت حقائقه عن الناس !! . . وتبرز معلومة أخرى تكشف عن جرم إنسانى يتضمن الجرم الاجتماعى ، ويصل إلى جرم كونى ، جرم يتعلق بالمحارم ، فالرجل المقتول هو أبوه ، وزوجته هى أمه ، والنبوءة التى خرج من كورنثه بحثاً عن أطرافها حتى لا تتحقق بمعرفته تلك ، تحققت بالفعل ، حينما سبق الجهل المعرفة ، وامتدت يد الغيبيات - بفعله المتهور - يد العلم - ، فأصبح الشعور الخفى حقيقة ، وعدم اليقين يقيناً ، وانتصر معهما ماضيه على حاضره وأحلامه ، وغيبيات العالم على عقلانيته وأفكاره .

لقد تنقل صراع أوديب الدرامى عبر رحلته الطويلة من البحث والاكتشاف والتعرف واليقين ، من تناغم مع محيطه ، إلى توتر ، ومحاولة إخفاء عدم تناغمه بالهروب المستمر من مواجهة الحقائق ، ليعود التوتر مرة أخرى عاليا ، ويدفعه لضرورة اتخاذ قرار ، وبراجماتيته يقرر مرة أخرى تجميد الصراع بإخفاء كل الحقائق عن الجميع ، وحتى عن ذاته !! وأن يقبل بالأمر الواقع ، هذا الأمر الواقع الذى يشينه ويشين نظامه بأكمله ، فبدلا عن أن يفقأ عينيه كأوديب الاسطورة مؤكداً عماءه المعنوى بعماء مادى ، ومجازاة ذاته بيده على ارتكابه الخطأ التراجيدى عل حق التناغم الكونى ، بدلا من ذلك ، وعوضاً عن مواجهة الحقائق ، يندفع أوديب الحديث للاعتراف بالأمر

الواقع ، مادام قد (وقع) فى زمن مضى ، لايهم أنه تحقق بقتل الأبرياء وانتهاك الحرمات ، ولا يهم أنه ضد كافة القوانين الوضعية والسماوية ، فليس مهما محاسبة سارق الأرض والعرض مادامت السرقة قد تمت وانتهت !! وأوديب بكل براجماتيته يخلع عليها رداء العقلانية ، مقرراً ذلك فى غيبة تلك الحقائق عن الجماهير الغائبة أصلاً عن الحكم ، وعن الدراما ، فهو يؤمن بأن الشجاعة لا تكمن فى (مواجهة) المصير ، وإنما فى (الالتفاف) حوله - نفس منطق أعدائه - وإنه من أجل هذه الجماهير ، ومصلحتها ، لابد من إخفاء الحقائق عنها ، مفضلاً العيش فى (الجحيم) عن العيش فى (العدم)، معللاً أن خطاياه - وأمه - ليست وليدة شرهما ، وأنهما استطاعا محو الضلال من حياتهما بتبنيه ، فيتفق معها على إخفاء الحقائق ، مرتكباً جرماً ثانياً وأعمق فى حق هذا الشعب المناط به حكمه .

لقد غاب عن أوديب فى طريقه هذا ، أن هناك إلى جواره وتحته طريقاً آخر يتآمر فيه أعداؤه للنيل منه ، وكشف جرائره ، وخاصة أنه قد لاح لنا ، فى البداية ، أن عدوه كريون يعرف شيئاً ما عن حقيقة مقتل لايوس وقاتله ، فيسعى مع عصبته لشراء المأجورين فى مجلس شيوخه ، والعمل على عزله عمن حوله ، وتحويله إلى ملك منزوع السلطات ، ترفض مشاريعه ، وتحبط أعماله ، وتكشف جريرته أمام الناس ، وتربط بينها وبين الطاعون الذى حل بالمدينة ، وتحصره داخل قصره المغلق ، الذى تزدحم الجماهير خارجه متسائلة كعادتها عما يحدث خلف أسواره ، فلا يملك أوديب أمام تساؤلاتها ، ومرارة حياتها سوى النزول إليها ، مقرراً عدم استخدام العنف مع أعدائه ، وعدم مواجهة الخوف بقهره بالخوف ، وبعد انهيار كل شىء ، يواجه لأول مرة جرمه الأكبر ، من عدم ثقته بجماهيره ، وإخفائه الحقائق عنها ، واعتبار ذاته فوقها ، مما أدى إلى انفصاله عنها ، وسقوطه وسقوط براجماتيته معه ، تلك التى كانت ترى أن الفعل (المفيد) له ولجماهيره ، هو وحده (الحقيقة) التى عليه وعلى الناس معرفتها ، فمقياس الحقائق عنده كامن فى النتائج الناتجة عن الاعتقاد بها ، وأن الحقيقة التى عاشها لا تكمن فى استعادة الماضى لاكتشافها والتحقق منها ، وإنما فى أن يعيش الواقع القائم ، والأمر الواقع ، حتى يصبح بنجاحه فيه حقيقة وخيراً وفضيلة فى نفس الوقت . . وأمام تلك الحقائق المريرة التى أودت بشعبه نحو أول طرق الهلاك (الطاعون) يقرر مجبراً على قبول مطالب جماهيره ، معلنا أن على السلطة الانحناء أمام الديمقراطية .

ديمقراطية الحكم ، هى القضية التى طرحت خلال السبيعنات بقوة ، وبثقل سياسى وإعلامى داخل المجتمع ، شارك فيها الكتاب والفنانون بإبداعاتهم ، وجاءت مسرحيتنا هذه سائرة على ذات الطريق ، عاكسة داخلها - كنبض فنى حى - كافة الاتجاهات المتناقشة حولها ، والمرتكزة غالباً حول طرف واحد منها ، هو طرف الحاكم ، كيف يحكم ؟ وكيف يتعامل مع محكوميه ؟ وتضاءل دور الطرف الآخر (الجماهير) تلك المحكومة من الاف السنين ، ويتحدث عنها وباسمها كافة الحكام ، ديكتاتوريين وديمقراطيين ، دون أن يتعدى معناها لديهم كلمة محصورة بين قوسين : (الجماهير) . أما دورها الفعال على أرض الواقع فهو مرفوض ، مهما نعتناها بأنها المعلم والسيد ، ومن ثم يغيب هذا الدور داخل النسيج الدرامى للمسرح فى مصر ، وتصبح مجرد شعار يرفعه الحاكم ، كأوديب ، لحماية سلطته ومواجهة أعدائه وخطاياه ، بزعم أو باسم تحقيق الرخاء لهم ، وكما رفعها أيضا (بيروس) بطل المسرحية التالية لفوزى فهمى ، والتى تمنح الجماهير دوراً أكبر على مساحتها الدرامية ، وتتجاوز الدور الكورالى التى كانت تقوم به فى مسرحيته الأولى مغنية أو هاتفة أو باكية ، إلى دور أكثر تجسيداً فأصبح هناك فتى وفتاة ؛ بمشاكلهما الخاصة والمعبرة عن هموم عامة ، وأمامهما يبرز (بيروس) بطل المسرحية كشخصية وجودية ، مجبرة على فقد حريتها لصلاتها بالآخرين ، وتقوم معرفتها بالعالم على الخبرة بالواقع ، تخرج مع بداية حبكة المسرحية ، عن حرب ضروس فرضت عليها ، إرجاعاً لكرامة مهدرة بهروب ابنه وطنه وزوجه (مينيلاوس) ملك اسبرطة (هيلين) الجميلة مع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عشيقها (باريس) إلى بلده طروادة ، فتقوم حرب الكرامة لعشر سنوات طويلة ومريرة ، حرب أسطورية تدفع الجميع لبحر من الدماء .

* * *

وإذا كان الكاتب كرأيه ملتصقاً بقضايا مجتمعه المثارة ، فإنه يلتقط هذه المرة قضية حية وساخنة - ٧٧ - ١٩٧٨ - هى قضية الحرب والسلام مع المغتصب الإسرائيلى ، فإنه يلتقط من الموروثات الإغريقية حرباً أخرى ، اشتعلت بمشروعية مغايرة لمشروعية حرب الحاضر ، فالغاصب الطروادى لجسد هيلين ، واستسلامها الإرادى لذلك الاغتصاب ، يختلف عن الغاصب الصهيونى لأرضنا وحرماتها بالقسر والإرهاب ، فتطرح بذلك رفضاً مقبولاً بوجه عام للعنف المجاعى فى الحروب ، ولكنها تنأى عن أن تتناظر مع حرب آنية ، توهم البعض أنها ستكون آخر الحروب ، فاندفع لتحقيق تصالح يقبل أن يكون الغاصب صديقاً ، ويحول القضية من ضرورة السلام بإزالة ما تسبب فى تعكيره ، وإعادة الأرض المغتصبة ، إلى سلام يعترف بالأمر الواقع ، ويدعو كما دعى (أوديب) ببراجماتيته التى تعرفنا عليها إلى هجر الماضى وبتره ونسيان ألم القلب ، والعقل المغتصب ، لتحقيق سلام غير كامل .

وبالمونتاج المتقابل يصنع فوزى فهمى عالمه الدرامى ، متنقلا دوماً ، وبمساحات مختلفة ، بين قصر (بيروس) وهمومه ، وبين الشارع وممارساته وأحلامه ، منطلقاً من الشارع حيث يخرج الشباب لخوض الحرب إيماناً بأن خلاص بلدهم فيها ، معلنين أن سلوكهم العنيف هذا إنما هو قد تشكل من سلوك الغير ، وهى أول إرهاصة لصورة (بيروس) البطل الوجودى الذى اختار بمحض إرادته الخروج إلى هذه الحرب ؛ محققاً بها حريته ، التى هى التزامه بموقفه ، ذلك الموقف الذى تشكل وفقاً لعلاقته بالآخرين ، ويعيش زمن الحرب والفرح المخنوق والبكاء المر ، وفى عرض متواز بين منكوبى الحرب فى البلدين ، نرى فى الشارع فتاة إغريقية يسقط فتاها فى الحرب ، فتلتف حولها الفتيات يواسينها ، بينما على الجانب الآخر ، داخل القصر ، نرى الأسيرة (اندروماك) تبكى زوجها القائد الطروادى (هيكتور) الذى قتل بيد من أسرها (بيروس) كما تنتحب رعبا على حياة وليدها وآخر سلالة الطرواديين القادة ، وتتعلق بشبح الغائب كى يعود مقتلعا من أعماقها مرارة الهزيمة ، أن يعود لها الماضى ليزيل من أمام عينيها ذل الحاضر .

وبالنقلات السريعة المتراكمة يحدث التغيير ، فمن بكاء الشباب الإغريقى ، إلى نحيب الأسيرات حول اندروماك معلنات هزيمتهن ، تنطلق فرحة النصر بين الأولين ، فيتضاحك الكورس ، وتنسى الفتاة فتاها الذى ذهب بالموت ، بعد أن التقت بآخر قادم بالحياة وأمل المستقبل ، ففتاتنا الصغيرة تنويع على شخصية (بيروس) الوجودية ، حيث يتحقق الوجود وحرية هذا الوجود بنفى الماضى ، وتحويله إلى عدم ، ونفى الاختيارات السابقة والاتجاه نحو اختيارات جديدة قوامها السلام المرادف نظرياً للأمن والرخاء ، ويسعى (بيروس)نحو اختياراته الجديدة ، متجاوزا عذاباته الفردية ليحقق - كأوديب - حلم وطنه الجمعى فى الرخاء والسلام .

وارتباطا بهذا الاختيار الحر ، والوعى بتحمل مسئوليته حتى النهاية ، يشعر بيروس بالقلق ، القلق حول مشروعه ، فعله المتجه به نحو المستقبل ، والغائب فى دهاليز الغد ، والقلق مما غاب عنه معرفته فى ظلام الأمس ، بل إن القلق بين الماضى والمستقبل هو ما يسيطر على كل من بالقصر ، فيما قبل هبوب العاصفة ، ويستخدم فوزى فهمى قيمة الغياب استخداما بارعا فى تشكيل معالم القلق الإنسانى فى زمن اللافعل ، ف (هرميون) زوجة بيروس غاب عنها بالأمس حبيبها القديم اورستا والذى انتزعت منه لتهدى كزوجة للمنتصر ٤٠٠ بيروس فيقلقها التوتر بين الزوج الحاضر المنتصر ، والمحب الغائب المنتظر وصوله إلى موطنها فى سفارة خاصة ، فتأمل العيش فى المستقبل ، وسجن الحاضر من الزمان ، فما كان قد كان «غاب عنا ، ولا يفيد الألم على من ولى فى بحار الغياب» . . كما تعانى الأسيرة الطروادية(اندروماك من غياب الزوج هيكتور عنها

بالموت . وترفض ماضيها فتستعيده دوما فى صورة شبحيه تصعد عن أعماقها لتعيد لها ذلك الاتصال المفقود بينها وبين العالم .

هذا بينما على الجانب الآخر ، خارج القصر حسم الشعب أمره ، فأبدل الماضى بالحاضر ، واختارت الفتاة صديق فتاها المقتول إيمانا بأن «الحى أبقى من الذى مات» ، وبأن الماضى فرع من شجرة الحياة - وليس جذرها وأمام هذا الاختيار الحاسم ، ينتفى قلقها ليعود بنا مسير المسرحية إلى قلق السادة بالداخل ، وعذاباتهم المنطلقة فى مونولوجات تتماس أحيانا فى ديالوجات حتى يهبط (أورست) من خارج المكان إلى داخله ، وافدا فى سفارة عامة إلى بيروس ، وسفارة خاصة إلى هرميون مثيرا دوامات على السطح الساكن مفجرا الحدث الدرامى داخل المسرحية ، دافعا للجميع إلى اتخاذ مواقف جديدة ، وإعلان مواقف قديمة كانت قبل لحظة وصوله مستترة ، إنه يطلب فى سفارته العامة طفل اندروماك كى تتخلص اليونان بقتله من آخر قادة طروادة ، وليبل بيروس لأندروماك وعدم رغبته فى سفك المزيد من الدماء يقف فى وجه طلبه هذا ، بينما يطلب أورست فى سفارته الخاصة محبوبته القديمة ماهرميودن المنتزعة منه ولأنها زوجة بيروس يقف أيضا ضده .

إن إيمان بيروس بالسكينة والأمن والأمان وضرورة تجنب شعبه ويلات حرب جديدة ، وتمسكه بالديمقراطية ، لا يأخذ موقفافرديا ، وإنما يستشير قادته الخمس معلنا لهم رأيه فى عدم قتل الطفل الذى يعده تكأة قد تثير حربا مجددة بين اليونان وطروادة ، او قد يكون رسول سلام بينهما وهو موضوع خلاف درامى ، ينأى عن الواقع وظروفه الخاصة . . بل إنه عندما يرى قائد من هيئة مستشارية ، الخلاص من هذا الموقف المتأزم بضرورة تسليم الطفل إلى اليونان ، لنقل صراع العداوة بين طروادة ومدينته إلى بيتها وإلى كل بلاد اليونان ، مما قد يخيف طروادة ، أو يكشفها - إن هى لم تخف - أمام العالم كدولة لا «يحكمها نظام ولا تسعى إلى استقرار» و «أن لها أخلاق العصابات» وأن خوض الحرب ضدها حينذاك سيبدو مبررا من أجل حماية «حضارة الإنسان» فيرفض بيروس ذلك المنطق صارخا ضد تلك الحضارة التى نخر فيها حكم الفرد فغامرت بدمار الكون لإرجاع زوجة هاربة وهو يسعى لتحقيق حضارة جديدة قانونها السلام وهدفها الرخاء لشعبه .

لقد برزت دعوة السلام من خلال فرد عاقل هو بيروس لتواجه بدعوة جمعية متوارثه للحرب ، وليصبح هذا الفرد هو الحق يملك شجاعة المواجهة ومدّيد التسامح «وسط طوفان الحقد» الذى صنعه الخارج : بلاد اليونان كلها ، والداخل : حيث تناحر الناس حول الثروة وأثار خطباء المدينة الفتنة الأهلية والحركات المناهضة مستغلين مخاوف الناس وشوقهم للأمن والخلاص من أوجاع الفقر .

وبين ضغط الخارج وقلقلة الداخل ، يسير الحدث الدرامى متوترا تتراكم داخله أفعال الشخصيات المحورية لتدفعه إلى مزيد من التوتر» وتظهر تلك الأفعال من معلومات تتوالى لتكشف المزيد من جراح الشخصيات فهرميون الزوجة تخبر أورست بضياع ابنهما ، التى أنجبته بعيد رحيله إلى الحرب فيصارعه الفقد ، فقد الإبن ، ودفاعه عن عدم فقد ابن عدوه ، ويوقعه هذا الدفاع فى الهوة التى صنعها أورست وأعداء الداخل بينه وبين زوجته بإثارة غيرتها نحو الأسيرة أندروماك وبينه وبين شعبه ، بتصويره متحالفا مع أعداء الخارج مستفيدا من غياب الحقائق عن ذلك الشعب ، إن تلك الحقائق التى يسترها بيروس فى أعماقه باكتشافه أن طفل أندروماك هو طفله هو ، منحه اياها ، بديلا عن طفلها الذى قتله فى سورة غضب ، فمنحها معه أملا غير حقيقى ، بديلا عن الألم الحقيقى ، حاملا عنها إياه .

ومع رفضه لأن يحيا الإنسان فى ماضيه وأوهامه ، وإيمانه بالتغيير وبأن النهر تجرى فيه دائما مياه جديدة إلا أن ماضيه يطارده ويفسد عليه اختياراته الجديدة ، كما أن حاضره يحاصره ، حيث يتفرد بالرأى غير الشائع وغير المتداول فيصبح نشازا فى مجتمع تناغمت نغماته وفق منطق خاص زمانيا ومكانيا ، فتتآمر عليه (قلة) ، بينما الأغلبية تحاصرها قائلة « نحن ورثة أحلام قتلانا » ، مطالبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بتحقيق مدينة الوفرة والعدل والأمن ، رافضة أن يزج بها البعض فى حرب مجنونة ، واقفة ضد من يحاول تحريضها على المشاركة فى (مظاهرات) المعارضين ، الذين يدركون - كما يقرر زعيمهم (مارس) - أنها مظاهرات فشلت لخروجها فى غير توقيتها ، حيث تعيش المدينة فى أمان ، بعد أن غابت عنها أسباب الحرب - رغم أن طفل هيكتور مازال موجوداً !!- ومن ثم فمع عدم وضوح عشق هذه القلة للحرب ، فهى تقرر ضرورة إشعالها ، بوضع أمان المدينة فى خطر مستمر ، وتوظيف خوف المواطنين ، وتعريض بيروس رمز العدالة ومحققها ، لاستيائهم ، مستغلة فى ذلك شبح هيكتور الوهمى ، لتجسيده بين الناس ، ونشر أكذوبة قيامه دفاعا عن شرفه ، وإثارة طروادة للحرب من أجل تهدئة روح قائدها المقتول ، وانتزاع الزوجة والطفل من أسر بيروس ، وإثارة الإغريق ، فى نفس الوقت ، بإيقاظ رغبة الثأر لديهم .

هذا بينما يتعذب بيروس من اكتشافه لخطئه الأعظم ، الكامن فى خطأ نقطة انطلاقه نحو تحقيق آماله النبيلة ، مكتشفا أن اختياراته الجديدة ، مقيدة بنظام أكبر للأشياء يفوقه ، وهو الذى يحدد له الثمن الذى عليه أن يدفعه ، رغم مسئوليته الفردية عن اختياراته تلك ، لقد منح اندروماك زوجة عدوه ، فى زمن الحرب ، طفلا غير طفلها الذى قتله ، ثم اكتشف أن الطفل الحى هو طفله هو من هرميون ، أرسلته إليه فى الحرب ، فالبس عليه الأمر ، ومع اكتشافه الحقيقة آثر ألا يعلن عن فعلته ، ساقطا بذلك فى ذات جرم أوديب ، ظانا أنه يملك الكون فى يديه ، ويستطيع بتفوقه أن يبدل وقائعه كما يرى ، لكن العالم لا يسير كما يهوى وأمان الوطن كما يرى عدم الإفصاح عن حقيقة ما حدث مما يوقعه فى صراع جديد بين استرداد ابنه ، أو تسليمه والتضحية به من أجل وطنه ، لقد تخلق أمامه دافع جديد يجبره على ضرورة التمسك أكثر بالطفل .

وتتقدم الدراما خطوة جديدة ، بفعل يقوم به أورست ، باختطافه الطفل من اندروماك وتسليمه إلى هرميون لتقتله ، فيضطر بيروس لإخبارها بحقيقة كون الطفل ابنها ، فتصعق وتقرر الهرب مع أورستا هربا من الماضى الذى أصبح حاضرا أمامها ، ومحولة المجهول القديم ، والذى كشف عنه بيروس ليصبح معلوما ، إلى مجهول جديد ، مجددة الغياب ، ومكررة به دورة الزمن التى لا تتكرر مطلقا ، وفى المقابل تقرر اندروماك نبذ ذلك الماضى وأشباحه ، وتعلن بيروس حبها ، فيكشف لها سر الطفل فتقرر قتله انتقاما . ويحاصر التآمر بيروس فيقف أمام الجميع معلنا أن هزيمة الإنسان الحاكم فى اختياراته كفرد ،عليه أن يتحمل وحده ثمنها لا أن يدفع أهل مدينته ذلك الثمن وأنه قد قرر البقاء والاستمرار المدعم بطاقة احتماله لتحقيق رغبات شعبه فى عالم أكثر رخاء .

وبينما يعلن بيروس ذلك تلد الفتاة -خارج القصر- طفلا ، يقرر فتاها أن يحميه ليحقق الغد الأفضل . . فالشعب قد اختار أن يكون الغد له ، متناسيا الماضى ملقيا باستمرار تواجده وتداخله مع مأساة رجالات الحكم أضواء باهرة على ضرورة الاختيار ومسئولية الفرد نحوه ، ومجاوزة الماضى بكافة آلامه ومعتقداته ، والاعتراف بالأمر الواقع . . ويتقدم بيروس هنا خطوة عن أوديب الذى كان يرى أن شجاعة المصير كامنة فى الالتفاف حوله ، فسقط ، إلى ضرورة مواجهة المصير وجها لوجه ، وتحمل المسئولية مما يحقق الصمود ضد كل شىء .

وإذا كان الماضى يطارد الحاضر فى (دعوة الغائب) و (الفارس والأسيرة) فإنه فى أحدث مسرحيات فوزى فهمى (لعبة السلطان) هو المطارد من الحاضر . . واذا كان الشعب يشارك فى دفع الأحداث فى المسرحية الأولى ، رغم دوره الكورالى ، ثم قلت تلك المشاركة فى المسرحية الثانية ، رغم تبلور بعض التجسيد له ، ودوره المضىء بالتوازى للأحداث ، فإنه فى المسرحية الثالثة يزداد شكل تبلوره ليصبح رجلا له اسم ومهنة وهوية وزوجة ، وتابع يندفعون من حاضرهم المؤسى إلى ماض لا يمتلكونه وإن توارثوا حكاياته ، وإلى طبقة لا ينتمون إليها وإن تطلعوا لها .

والمسرحية تبدأ بلحظة حاضرة حيث القاهرة المزدحمة

يسير فى طرقاتها رجل يبيع لبسطائها الحكايات ، نهاراً لأطفالها عن صندوق الدنيا ، وليلا لرجالها مع دخان النرجيلة فى المقاهى ، وتنطلق حبكة المسرحية من ظهور متغير جديد فى حياة هذا الرجل وزوجته بائعة العطور وتابعهما البلياتشو حيث يرفض الواقع تلك الحكايات الرتيبة والمحزنة التى يملكها ذلك الرجل الذى يحمل فى أعماقه ذاكرة التاريخ الشعبى والذى يعى بدوره كوسيلة اتصال مهمة تقديم حكايات الماضى ونتائجها كشفاً لمرارات الحاضر ، فيرفض ذلك الحاضر بجماهيره - الغائبة - الإطلال على حكايات كانت هى صورة طبق الأصل من حكايات تعيشها يوميا ، ويؤكدها هو يوميا رغبة فى دفعها لعدم (النسيان) ، وهى مصرة ، كما ترى زوجة صاحب الصندوق وتابعهما ، على إغفال الحاضر ، واللجوء لأحلام الماضى هروبا من أحلام الحاضر المجهضة ، فتبدأ الزوجة والبلياتشو الضغط على صاحب الصندوق للبحث عن الحكايات الوردية فى ذاكرة الأيام وتقديمها للجماهير الباحثة عنها كى يقدر لهم الحصول على القوت اللازم مقابل بيع تلك الأحلام لها ، ومع ذلك فلم تظهر بعد تلك الجماهير المتحدث عنها ، داخل مساحة الفعل المسرحى مما أدى إلى انتقاص جانب (الفرجة) فى هذا الجزء وتحوله إلى حوارات بلغة راقية تقدم المعلومات عن الشخصيات والدوافع والرغبات الدرامية فى هجر الحاضر نحو أحلام الماضى كما أدى أيضا إلى أن تبدو تلك الرغبات اللاجئة إلى التاريخ وكأنها هروب فردى وبحث عن مصدر لقوت ذاتى أكثر منه نتاج رغبة جمعية لكافة الناس .

وتكون مدينة بغداد فى عصر هارون الرشيد هى مدينة الارتداد حيث الأوهام المدوية عن بذخ وثراء تلك المدينة فى عصر الحلم ، حيث ثراء الماضى بديل عن فقر الحاضر وضبابية المستقبل والحكاية بديل عن الفعل وارتداء أقنعة الغير بديل عن مواجهة الذات ومحيطها ومع ذلك فالرجل صاحب الصندوق هو الرجل بهمومه وأفكاره يختار من ذلك العالم الساحر لحظة مثقلة بالهموم لشخصيات أعلى اجتماعيا لكن يتقمصها ، فيهب لنفسه دور الخليفة العباسى (هارون الرشيدولزوجته ماشاء اللهدور العباسةاخت الرشيد ولتابعه البلياتشودور التابع والمهرج فى التاريخ ، مضحك الخليفة (ابن أبى مريم) ، منتقلا بالحكاية المروية إلى تقمص الشخصيات وتجسيد اللعب ، وهابطا بنا من الحاضر إلى الماضى ، ومن الخارج (ساحة بالقاهرة المعاصرة)إلى الداخل (قصر الرشيد)ببغداد الحلم .

وعبر مسيرة المسرحية بأكملها يلعب الكاتب ألاعيب المسرح التشخيصية نازعا بها القناع عن وجه الإنسان لنكتشف خلفه عشرات الأقنعة ، كاشفا حقيقة الحاضر بما سار عليه الماضى ، ومعيدا فى ذات الوقت رؤية الماضى بأضواء جديدة معاصرة هابطا بنا ، إلى بغداد القديمة لااستهدافا لعرض الأحداث المثيرة المعروفة ، وإنما بحثا عن الأسباب المخبوءة «ففى التاريخ علامات استفهام كثيرة إجابتها حتى اليوم مفقودة» .

وفى زمن الإجابات المفقودة والأفكار المطاردة ، والفعل المحبوس فى سجون السلطان ، يروغ الإنسان بين الأزمنة والأمكنة ، عله يجد لنفسه ضوءاً يهديه إلى الزمن القادم لامحالة ، ومن هنا قفز عبد الله صاحب صندوق الدنيا إلى بغداد الرشيد) ساحبا معه زوجته الباكية على ضياع ابنتهما (عسل) فى زحام القاهرة ، والبلياتشو الحالم بالهجرة إلى بلاد العرب حيث يجبون هناك الإضحاك «ويدفعون بالكوم» ويتوق بذلك للانعتاق من فقر الحاضر ، وفى لعبة التشخيص يتقمص كل منهم دوره المختار وتبدأ حكاية الماضى القديم فى خطين يتماسان أحيانا ويتداخلان فى بعض الأحيان ، منطلقهما الرشيد ذلك الحاكم الفرد ، المثقل بالأوهام والمشاعر المحرمة عشق أمه (الخيزران) عشقا أو دبيبا ، وأحبته مما دفعها لقتل أخيه الهادى الذى تولى الحكم بعد موت (المهدى) ثم ماتت لينفلت معها الزمن والفعل وغاب الجسد ، لتظل الروح هائمة حوله ، ومتجسدة فى بدن أخته (العباسة) فيحلم بها أحلاما كابوسية ، مسقطا صورتها فى صور أخرى ومحاصرا لجسدها حصارا يدفعه لتزويجها من وزيره (جعفر) زواجا بلا جنس ، زواجا بالعين والكلمات فقط ممتهنا بذلك حدا من حدود الله ، مستخدما سلطاته الدنيوية ، فى عقد ذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القران اللاديني ، والذى أبرمه قاضى القضاة (أبو يوسف) ، واضعا بذلك وزيره (جعفر) فى مأزق خيانة السلطان إذا ما قرر استخدام حق الله فى زواجه أو خيانة ضميره وإهدار حق زوجته المحبة له ، إذا ما جبن عن مواجهة أمر السلطان .

لقد انتقل الخط الأول فى دراما الرشيد ، من عجز الحاضر إلى عجز الماضى ، فحديث صاحب الصندوق وزوجته فى مفتتح المسرحية ، يشى بعجز (الحكاية) عن تحقيق حلم الحاضر ، ثم ينتقلان عبر الزمن ، وتغيير الزى والإطار المكانى ،ليشى حديثهما القديم (جعفر والعباسة) بعجز الرجل عن الإقدام عن (فعل) يرد به جبروت الرشيد . . وكما أن المرأة - الزوجة رافضة فى الحاضر لمآل إليه حال زوجها وحكاياته اللامجدية ، فان المرأة - العباسة رافضةأيضا فى الماضى لما وصل إليه جبن جعفر من عدم الفعل ، رافضة لأن يمارس أحد الحجر على فعلها ، وهى تريد رجلها ومهرها مواجهة الرشيد بفعل الرفض .

وينطلق الخط الثانى من الرشيد أيضا ، ليحدد علاقته خارج قصره ، علاقته بالفكر ، وبخاصة الفكر الاعتزالى والذى يمثله فى المسرحية (ثمامة بن أشرس) ، بكل ما يحمله هذا الفكر من عقلانية تعلى من منزلة الفرد وحريته فى الرأى والعمل ، وإقرار مبدأ الاختيار ، وتحميل الفرد مسئوليته ، وتفسير الظواهر على أساس علىّ ، واعتبار الفعل مصدر المعرفة ، مما يتعارض مع ديكتاتورية الرشيد وأحكامه التعسفية ، ورفضه لأى منطق عقلى ، والبطش بحرية الرأى ، مما يدفعه للبطش بالمعتزلة ، وسجن ابن الأشرس ، والسعى لاغتيال عقل الإنسان على الأرض .

وبينما كان الرشيد كامنا فى قمة رأس المثلث الدرامى ، يعانى من كوابيس الرغبة الملعونة فى سفاح القربى ، فإن رغباته الدرامية مسيطرة على ضلعى المثلث المنطلقين من القمة فى اتجاهين متباعدين ، نحو (جعفر) و (الأشرس) والذين يلتقيان على قاعدة واحدة ، هى التعارض مع رغبات وأفكار وأحكام الرشيد ، وبينما يرفض ابن الأشرس فيسجن ، يجبن جعفر ويسقط فى هوة التبرير ، وعندما يتقابلان فى مقر سجن ابن الأشرس ، نكتشف مدى مدى التناقض بينهما ، رغم وقوفهما على أرض مشتركة ضد الرشيد ، ويحقق الكاتب مواجهة عقلية بارعة بين الاثنين ، فالأشرس يؤمن بضرورة تحرير العقل ، وأن التسلح بالفكر العقلانى يصبح قوة فعل حينما يعسف الناس ، فيتحقق العدل . . بينما يرى جعفر أن العدل هو إزالة الاحتياج ، وأن ذلك يتحقق بدفع السلطان والأثرياء للإغداق على الجياع درءاً لتمردهم . . إنه منطق الجبن والخضوع للفكر السائد ، لذا يعجز عن اتخاذ موقف إيجابى تجاه ابن الأشرس ، كما يعجز عن تحقيق تلك الإيجابية مع العباسية التائهة بين الرشيد وجعفر .

وكما أن لحظة التأزم قد دفعت صاحب الصندوق لتغيير إطار وجوده الزمانى والمكانى ، بخلع زيه المصرى وارتداء زى بغدادى ، والانتقال من الشارع إلى داخل قصر الرشيد فإن لحظة تأزم أخرى ، تدفع ذات الرجل ، وهو فى رداء الرشيد وشخصيته ، أن يغير من إطاره المكانى - فقط - فيخرج من القصر إلى الشارع (البغدادى قديما) ، ويخلع رداء الملك دون نبضه وعقله ، ويتخفى فى رداء مصرى قادم إلى سوق بغداد ، ويهبط مع جعفر إلى مقهى شعبى ، يلتقيان برواده فى لعبة وهمية تصور مواقف سلطانية ، يختار فيها الرواد الغريبان (الرشيد وجعفر) ليلعبا دور الرشيد وجعفر كما يتصورانهما . إن الرشيد قد ترك لجعفر مقاليد الحكم ، فهو يمسك بكل شىء ، وتتمازج الأدوار ، فصاحب صندوق الدنيا (المصرى) ، قد ارتد إلى الماضى البعيد ، ليتقمص شخصية الرشيد (البغدادى) ، الذى تحاصره الرغبات الملعونة ، فيخرج من قصره متخفيا فى زى رجل (مصرى) ، فيدعوه رواد المقهى بصفته هذه ، كى يمثل لهم شخصية الرشيد (البغدادى) ، كما يرسمونه فى عقولهم ، إنها لعبة شائكة ، تحمل كما من الوعى واللاوعى ، وأشكالا من التقمص والتخفى والتشخيص ، ترتفع بحرارة فى المسرحية ، وتخلق صراعا هائلا بين الوجه والقناع ، بين الحقيقة والابهام ، بين الواقع والحلم ، بين الأنا والآخر .

وبينما يتسامر الشعب فى المقهى بالإشاعات والحكايات

الخيالية والاطلاع ، وبينما يهرب الرشيد من الوحدة والمطاردة والمحاصرة بارتداء أقنعة الغير ، تسعى العباسة لارتداء قناع جارية كى تحقق لنفسها فى الخفاء ، ما لم تستطع تحقيقه فى العلن ، فتمارس حقها الجنسى مع زوجها جعفر بوجه جارية سابح فى الظلمة ، واضعة إياه فى أقصى نقطة الاختيار ، ثم تجىء مواجهة الأشرس له ، لتدفعه دفعا لاجتياز تلك النقطة ، وتجاوز المداورة إلى اختيار المواجهة ، كى يمكنه إزالة شعوره بالاغتراب الناتج عن انفصاله عن إرادته ، ويقرر مواجهة الرشيد ، والبداية بإطلاق سراح الأشرس اختبارا لقوته ، وإطلاقا للعقل الذى سجنه الرشيد . . على أن هذا الأخير ، لم يغب يوما عن عيونه ويصاحبه ما يحدث فى قصره ، لذا فقد واجه المواجهة بالخبث ، حيث أعلن أنه قد أطلق سراح الأشرس مكافأة له على كشفه المؤامرة التى حاكها جعفر مع بعض المتزندقين على الرشيد ، فسلطة الحكم والإعلام فى يده ، ويقبض على جعفر ، ويقتل بزعم هروبه ، فتصرخ العباسة « غياب العدل كفر »

وعلى أثر تلك الصرخة الملتاعة ، يتجمد الزمن المستدعى ، لنعود إلى الزمن الحاضر ، تاركين الرشيد فى غيه ، والعباسة فى أحشائها نطفة جعفر ، والأشرس يجوب الطرقات يحرض الناس للثورة ضد الظلم كى يتحقق العدل ، نعُود إلى مصر المحروسة ، الحاضر ذى الظلال التاريخية ، مازال يحلم الهاربون فى التاريخ بالعدل ، وتبزغ على البعد صورة الإبنة الغائبة (عسل) ورائحتها

* * *

مما سبق نستطيع أن نضع أيدينا - بشكل أولى - على مدى التقارب بين بناء **فوزى فهمى** الدرامى لمسرحه ، وبين رؤيته الفكرية للبناء الاجتماعى فى مجتمعه ، حيث يتألق دور الفرد ، ويتمحور العالم حوله ، وينطلق الصراع دائما على أرضية التناقض بين إرادته (العقلانية) الفذة ، وإرادة المجموع اللاعقلانية والمشحونة بأفكار السلف المتخلفة ، كما ينشب ذات صراع نتيجة لما يحمله كل من الماضى والحاضر من رؤى متباينة . . الفرد هو باعث الدراما ومحركها ، و (بثالثة) وعلو مركزه الاجتماعى (ملك - قائد - خليفة) هو الذى يسمح له بالصعود على خشبة المسرح ، وهموم الحكم هى قضيته ، وعدالته هى الشاغل الأعظم له ، مرتبطا فى ذلك ، أن الكاتب شديد الالتصاق بقضايا مجتمعه المثارة ، وأن هذا المجتمع لن يتقدم بتقدم فكر الفرد وحده رغم أهميته المحورية - طالما ظل فكر المجموع متخلفا ، وغير مساير للجديد القادم به هذا الفكر الفردى .

إن الكاتب يرتفع برؤيته ، وباختيار مادته المسرحية من التراثين اليونانى والعربى ، وبارتقاء لغته المتطورة عبر مسرحياته الثلاث من الإيقاع الشعرى المصنوع إلى روح الشعر الوثابة الخلاقة ، يرتفع من مستوى الواقع المحلى وجزيئاته ، إلى مستوى الفكر الإنسانى وكلياته ، طارحا بذلك هموم الإنسان عامة حول العدل والديمقراطية ، مازجا بذلك بين (التعبير) عن هموم الواقع المثارة ، وقضايا الإنسان المطروحة عبر الأزمنة المختلفة من جهة ، وبين المسرح كوسيط فنى (نشخص) به ذواتنا ، لنعيد صياغة العالم كما نود أن يكون ، ولنعيد به إلى أنفسنا ذلك الاتصال المفتقد بفعل الصراع اليومى بين الفرد والجماعة من جهة أخرى ، واضعا إبداعاته داخل إطار إبداع جيله المتجاوز فكرا وتكنيكا - بدرجات هذا التجاوز - الأجيال السابقة عليه ، وهو ما سنسعى لإجماله فى نهاية دراستنا عن جيل السبعينات .

حسن عطية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد الدماطى

كمال نشأت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد الدماطى
ينام فى مقبرة منسّيه
فى قرية تجهلها الخرائط
القامة الصاعدة الفتيه
والسمرة النيليه
والضحكة الفجرية
وجبه (بدريه)
كقطرة تشرّبتها الأرضْ
كأنه لم يكن الغدوَ والرواحَ
والمراحَ والشهامةَ الريفيه

أذكره
أذكر وجهه الطيب والوداعه
والصبر والشجاعه
واللهجة الساذجة القلبيه
أذكره
أذكر كفه المشقّق الشريف
وزنده المفتول
مثل حبل الليف
تعرفه المياه والحقول
أذكره

أذكر جرأة المواقف
إن خنع الرجال
والقَسَم العظيم أن يحطّم « الدّوار »
إن ظلم الكبار
وضيعوا القضيه . .
أذكره
فى جلسة الخشوع
ولمعة الدموع
حين يسمع القرآن
وسيره فى موكب الصوفيه
وحبه الملاحم الشعبيه
أذكره
أيام كان المجد أن ندق باب شيخ الخفراء

ونختفى . .
أن نصعد النخيل والجميز
ونعبر الترعة أو نعود
بالبلابل المقيدّه
أن نركض الدروب تحت غابة المطر
ونشرب السحابْ
أن نخطىء الحساب
فى عدد الكواكب الليليه
محمد الدماطى
ينام فى مقبرة منسّيه
فى قرية تجهلها الخرائط
ولكن
تعرفها المنيّه . .

القاهرة: كمال نشأت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أغنية لإيزيس

عبدالسميع عمر زين الدين

(١)

حين تراءتْ أولَ مرة ،
قلت لنفسى :
هذا وجهٌ لم أشهدْ يوماً مثله .
ليس شبيه البدر جمالا . .
لكنْ . .
. . وجهٌ ينثر فيض البهجة حوله .
قلت لنفسى :
هذا وجهٌ ليس فريدا فى فتنته ،
لكنْ . .
. . وجهٌ يسرى فيه دفءُ الألفة .
قلت لنفسى :
هذا وجهٌ حلوٌ حقاً . .
هذا وجهٌ عذبٌ أسمر ،
تحمل سمرته المصرية
ما تحمل سمرةُ ضوءِ الفجر المصرية ؛
تحمل دفئا . .
تحمل خصبا . .
تحمل صحوا . .
تحمل أنساماً نيلية .
قلت لنفسى :
هذا الوجه العذب الأسمر
وجهٌ آمنْ
وجهٌ واعدْ
وجهٌ يهفو أن يألفه قلبٌ شارد .

(٢)

وأنِسْتُ إلى الوجهِ العذرىّ
السابح فى الأحلام الخضرْ
الوجه الفطرى المصرىّ
النابض بالأشواق البكرْ .
الوجهِ الواعد بالبشرى للقلب الأسوانْ .
الواعد بالرِّىّ حناناً للقلب الظمآن .
الباعث بالرحمة فيضاً من فيىء الأجفان .
ونظمت الحبَّ نشيداً لم يكتبْه أحدٌ قَبلْ :
غنيت لحقل القمح وللتوت النشوان ،
قبّلت ندى الأوراق وعانقت الأفنان ،
خاصرت شعاع الشمس وراقصت الأضواء .
أحسست كأنى أسبح فى الأنسام وأمشى فوق الماء .
وعرفت الحبَّ كما لم يعرفْ أبدا . .

فالوجه المصرىُّ الموعود ؛
حملته امرأة غير نساء الأرض جميعا . .
كانت روحاً مَلَكاً فى جسدِ إنسان .

(٣)

وسألت الناس :
كيف ترون المرأة . .
حين تكون المرأة أجملَ صنع الله ؟

قال الأول :
المرأة عندى ثغرٌ باسم
لحظٌ فاتر . . .

قال الثانى :
المرأة عندى صدرٌ ناهدْ
خصر ضامرْ . . .

قال الثالث :
المرأة عندى ثوبٌ زاهٍ
عطر آسرْ . .

وأجبت أنا :
أنا أعرف إمرأة أخرى . .
ليست لحظاً ، ليست ثغرا .
ليست جيداً ، ليست خصرا .
ليست عطرا ، ليست ثوبا ،
أنا أعرف امرأة روحا . .
أنا أعرف امرأة قلبا . .
وأنا قدْ هِمْتُ بهذى المرأة حبا .

وسألت الناس :
هل عرفوا امرأة يمكن حقاً أن تدعى :
أنبلَ من قد خلق الله ؟
فأجابوا :
. . من لا يعرفها ؟
ايزيس هى .
كانت أوفى زوجة .
كانت أقدسَ أمْ .
كانت مثلا . .
كانت رمزا .

وأجبت أنا :
بالحق نطقتم
. . هى إيزيس ،
خير نساء الأرض جميعا . .
لكن لم يعرفها أبداً أحدٌ مثلى ؛
إذْ أنى أعرف إيزيس .
مُذْ كانت إيزيسُ فتاةْ
حتى صارت أسمى ربَّةْ .

القاهرة : عبد السميع زين الدين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعلقة الفلسطينية

خالد علي مصطفى

١ - الوقوف على الأطلال

عُدْنا إليكِ ، مدينةَ الذكرى ، بلا كُتُب وأمتعةٍ ؛ تَرَكْنا
خلفَ بواباتِ مهجرِنا صغاراً يحرسونَ وقائعَ المنفى ، وعدْنا
نتصيَّدُ الأشباحَ من بين الأزقّةِ ،
ثمّ نلبسها ،
وندخلُ في الكهوفْ
كلُّ الوجوهِ تَصدَّعَتْ بين المرايا والسيوفْ !

عُدْنا إليكِ ، مدينةَ الذكرى ؛ رأينا العنكبوتَ مصفّداً
بنسيجه ، والغارَ مكشوفاً . . .
أندخلُ يا دليلَ الروحِ في الظُّلُماتِ ؟
تلكَ مدينةُ الذكرى تنادي من وراءِ
السورِ غربتنا ،
وتبسطُ تحتَ أرجلنا بقايا غابةٍ
ضاعَ اسمُها . . .
كلُّ الشوارعِ ضاعَ في الذكرى اسمُها ؛
ودليلُنا يتلمّسُ العَتباتِ ، يبحثُ عن يدٍ
كَتَبَتْ على الجدرانِ مَرْثيَةً . . .
أندخلُ يا دليلَ الروحِ في بَهْوِ الدماءْ ؟
الماءُ لم يحلمْ بنا ،
والبئرُ مقفرةُ الصُّوَى من غير ماءْ !
ثمَّ انتبهْنا :
كانت الأمطارُ تَسْلُبنا معاطفنا ،
وتملؤها بصِبْيَتِنا -
نلاحِقها فتهرَبُ من توسُّلِنا ،
ونغويها ؛ فترجمنا بمارجِ نارِها .
سجناءَ للأمطارِ صِرنا :
ضَيَّعَتْنا الروح بين دليلها
ومدينةِ الذكرى ؛
فأقفرتِ المصارِعُ من مُحبيّها ،
وَغَلَّقَت المداخلَ دوننا .
هذي سفائرنا تعود إلى الخرائبِ دونما
حَرَسٍ ، سوى نُذُرٍ يوزِّعُها المدى ثلجاً ونارا ؛
لم نتعظْ . . .
حين احتوتْنا كعبةٌ مرجومةٌ
هَبَطَتْ علينا الشمسُ تستجدي نهارا !

(في الحقلِ كان السوطُ ينخُسُ منجلَ الحَصّادِ)

تتبعُنا الخرائبُ أينما نلقى العصا ،
وتراقصُ الأشباحَ رَقْصَةَ أبرَهَهْ -
شاهتْ وجوهُ القومِ قبل دُخولهم ،
ووجوهُها بعد الخروجِ مشوَّهَهْ !
(فى الحقلِ لم نقطفْ عن الأشجارِ إلاّ موعداً
برحيلنا الآتى . . .)
دَخَلْنا الآن موعِدَنا :
خرائب أبحرت عبر الوجوه وفى الشوارِعْ ،
مَطَرٌ يؤجِّلُ رَقْصَهُ
ويغادرُ الميناءَ محتفظاً بأسرارِ الودائعْ !

. . . .

شبحاً رأينا :
كان يقفزُ فوقَ أسطُحِنا
ويجمعُ من بقايا الريحِ ميراثَ الفجاج .
قُلنا : «اعبروا الأبوابَ ثمّ تَوَقّفوا ؛
فالدار أنهكها الخروجُ وعلّقتْ
ذكرى الصغارِ على السّياجْ !»

٢ - الرحيل إلى المنفى

نَضَجتْ رياحُ الفجرِ : هَيَّأنا سلالَ الخوصِ قبلَ تعلُّقِ
النيرانِ بالعَتَباتِ ، وانتشرَ الرجالُ
على المسالكِ يحملونَ بيارقاً
منقوشةً بالملحِ والأمواجِ . . .
دوَّمَتِ القرى من خلفِنا
وتعاقَبَتْ سُنَنُ الضبابِ على الحدائقِ والبيوتْ .
البحرُ ملتصقٌ بنا
يلتفُّ حول رقابنا ،
ويقودُ أرجلنا إلى الفَلَواتِ :
خَلّفْنا البنادقَ فى جذوعِ اللوزِ والبلّوطِ ،
ثمّ اسْتَقْبَلَتْنا أوجهٌ
مفتونةٌ بطقوسِها .
صَدِئت عيونُ القومِ وهى تفتّشُ الآفاقَ -
لم نفرحْ ،
ولم نحزنْ ؛
رأينا كيفَ تنخسفُ الهضابُ ،
وكيفَ تنتفضُ الشعابُ
وليس إلا البحرُ فى أعناقنا
يُلقى مواعِظَهُ علينا .
تتقدَّمُ الأمواجُ موكبنا ، وتُصبِحُ جوقةً
- «غنّى لنا ، يا جوقةً ، مجدَ السلاسِلْ ،
فجذوعُنا موثوقةٌ بدموعنا ،
وكلامنا لفظٌ تناقَلَهُ الرواةُ بدون طائلْ !»

وَيَروغُ منا الموجُ ، يفتحُ للرمالِ منازلاً
موبوءةً بذبائحِ الكهانِ :
يتبَعُنا البخورُ
وترتدى طُرُقاتنا .
كلُّ المضايقِ جَهْمةٌ
وعصائبُ الكثبانِ تدنو ،
ثم تبعدُ ،
ثم تدنو . . .
غَرْغَرَتْ أرواحُنا
بين الحفونِ وأَطْلَقَتْ أجراسَها .
هيّا رياحَ الفجرِ نبدأ طقسَنا ،
ونراودُ الكهّانَ عن دفٍّ ،
ومزمارٍ ،
ومنتبةٍ ،
ونارْ -
سحرُ الطلاسمِ فى تباشيرِ النهارْ !

كلُّ المنافى أشرعت أبوابها بقدومنا ،
فَرَشَتْ لنا أستارَ كعبتها ،
وأوقدتِ التلالْ :
- «أنتم ، ضيوفَ الفجرِ ، سطوتُنا إذا الميزان لم
تثقِلْهُ اصلابُ الرجالْ . . .»
كنا نُقسِّمُ حبّنا
بين المنافى ، ثمّ نجلسُ صامتينَ على ضفافِ
النهرِ نقرأ سورة «الروم» الذينَ
سيغلبونَ . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أَتَتْ يدٌ فَرّاسَةٌ لتزيحَ عن
ميراثنا سُنَنَ الضباب . . .
قالت لنا الأمواجُ :
- «تلكَ خرافةٌ
مهجورةٌ فى كلّ بابْ !»

٣ - تأملات

بين الوصولِ إلى النهايةِ ، واقتفاءِ خُطى الطيورْ ،
قالَ الدليلُ :
- «قد انتهتْ أيّامُ كَشْفِ الروحِ ،
وامتلأَ الزمانْ .
بالصمتِ ، والأبحارِ فى لهبِ الصخورْ -
لم تطرقوا الجدرانَ ،
حينَ تَبَعْثَرَ الشلاّلُ ،
وأفْتُضِحَ الرهانْ !»
صار الفضاءُ لرحلنا بوابةً مجهولةً
فى البدءِ ندخُلُها ، ونترك خلفنا أطفالَنا
يتذّكرونَ خشونة الغاباتِ كى
يَسْتَبْسِلوا بلهيبها .
هل أثمرتْ أحلامُنا
خِيَماً بلا زمنٍ ؟
وهل حَطَّتْ نهايَتُنا على
مِذْء الخليقَةْ ؟
لا ضوءَ يعبُرُ ،
بل دمٌ أرخى على الدنيا بروقَه !

لأولئكَ المتأرجحينَ بزورقٍ خَشِنٍ -
يغيضُ البحرُ فى جوفِ الجرارْ ؛
لأولئكَ المتلَفِّعينَ بقسوةِ الأحلامِ -
ينطبقُ الجدارُ على الجدارْ ؛
لأولئكَ العاصينَ أزمنةَ الخروجِ -
يحومُ رأسُ السبطِ من منفىٰ إلى منفى
ومن دارٍ لدارْ ؛
لأولئكَ المستفهمين مُتونَ غيبَتِهم
تُعيد الروحُ للأبوابِ أقفالاً ،
وتسكنُ فى الغبار !
هل يذكرونَ بأنّنا
كنا نوارى فى الترابِ وجوهَ أمواتٍ ،
ونبعَثُهَا سدى ؟

جئنا إلى المنفى ،
وَخَلّفْنا البنادقَ فى جذوعِ اللوز والبلّوطِ ،
قَبّلْنا الجذوعَ بما تَبقّى من شفاهٍ مُرّةٍ
ثم أدّخَرْناها لضيفٍ سوف يخرجُ من
جذوعِ اللوزِ والبلوطِ ،
يحملُ فى اليد اليمنى مناديلاً ،
وفى اليسرى دماً . . .
آهٍ لمنديلٍ يُلَوِّحُ فى الضبابِ ،
ويشتهى كشفَ الظنون ،
ويُشير أنّ شعائر المنفىٰ أقامَتْ حَدّها
بين المعابد والسجون !!

تلكَ الضحايا فَتّشَتْ أعناقَها
لم تَلْقَ آيَة حَنْجَرَهْ ،
ضاعَ النشيدُ بنا
وضاعت فى المنافى القُبّرَهْ !

بغداد : خالد على مصطفى

كيف صعد ابن الصحراء إلى الشمس

عبد الله الصيخان

اصعدْ يا حبّة قلبى . . . . . اصعد

اصعد كى تنفض عن عينيك غبارهما فترى . . . . .

وتساندْ إن كنت ضعيفا ، ساقك تسند ساقك ،

وزراعاك تمدانك بالعزم ، ووجهك ينضح بالماء إذا ما

أصبح بين الماء وبينك قافلة من نـوق

وتماسكْ حين ترى . . .

سترى ما لاعينٌ نظرت ، ما لا أُذنٌ سمعت ،

ما لم يوصف فى الكتب المنسوخة عن عاشر جد

سترى ناسا يقتتلون على ماء

وأناسا يقتتلون على طرق تُفضْى بالناس إلى كرسىٍّ وزبرجد

سترى خيلا ليس لها أعناق

وسيوفا ليس لها أغماد

ودما ينثال ليشرب منه المرضى المقهورون وأصحاب الفاقه

والموهوبون عطايا الرب

كل الناس عطاش

فاصعدْ يا حبّة قلبى . . . . اصعد

وتوسّد صوتى حين أناديك لتصعد

اخترتك أنت

لست الظاهر بينهمو لست السافر

أصعد كى تفتح عينيك على الصالح والطالح والفالح والكالح

والفارح والتارح والجارح والمجروح . . .

كل الأرض جروح

انظرْ :

هذا بلد يتقاسمه الباعة . . . تجار الليل

وذا بلد يتحلق فوق يديه الصاغه ،

هذا وطن يتقاسمه البَرَص علانيه . . . فاصعد . . .

الأبيضُ لونُك

هـذى الشمس تناديك وقد هبّت حمراء شواظ

فتواطأ معها . . . مدَّ يديك لها . . أغمضْ عينيك وقلْ :

يا أيتها الشمس خذينى ، ابنُ الصحراء أنا . . آتٍ منها

بى جدب وعلىَ قماش من سندس ،

هجسَتْ فى أذنى الصحراء - وأنا فى المهد - بأن الشمس

ستمنحنى يوما نافذة كى أصعد ، انفض عن عينىّ

غبارهما فأرى الطاووس يتيه على الإنسان ويختال .

وأرى الكابوس يكمم أفواه الناس على حلم مهمَل . . .

وأرى المئذنة تصير لآلىء ،

والماشون على أوجههم فى السوق مناديل كآبه . . .

وأرى فى الحبس مظاليما وأرى ظلمتهم

وأرى خيطا لا أسود لا أبيض فأصوم .

املأ عِطاش ،

هذا اليوم طويل ، والأرض سعير ،

والناس الناس انحدروا فى دار مظلمة لا أبواب لها . . .

صماء والناس الناس انكسرا فى الصدق ،

رماديًا كان الحرفْ ، اللغةُ ، الميزانُ ، الانسانُ ،

الطائر والتاجر والصاغة والنسوة اذ يتوالدن ،

وما يُنجبن رماديَّ الوجه ، الساحل والقاحل ،

من يفتى فى أودية متشاجرة ، من يمشى ،

من يتبختر والموت رمادى . . فاصعدْ .

أصعد يا حبة قلبى . . . اصعد . .

أنت المدعوّ : سليل الصحراء ، المتوارث مجد الضرب

علانية فى غاربها ، بدوّ فى بدنك يبتردون عطاشى ،

ورعاة الأرض على ظهرك يرعونْ ، ملح فى كفيك

تطوف وتنظر فى الأرض على غيم مقتعداً بين الموتى .

أنت الباطن والصاعد فى الأبيض ، والنازل فى الرمل

المرتحل على زلزلة فى القلب ،

المتدثر بالرغبات الأولى : أن تعرف وترى وتشك

هذا الشك يقين

حلم أم علم أم هذيانُ مريض

الأرض تدور

هذا الفلك القائم يوغل فى الظلماء ولكنى

أنسج فى بدنى امرأة تتحول فى الصبح إلى كوكب عشب أخضر
فأرى . . . وأشك

ثم أحط يدى على وجهى ، يغشانى النور ، فأسأل أين أنا ؟

أتكاشف والشمس

فأرى خيلا تتظاهر فى ناحية الشمس . . تمد قوائمها ،

تركض والقهر يؤجج فى دمها حمحمة الأيام الأولى ،

أضحت فى المضمار مراهنة ونقود

أتكاشف والشمس

لم يبق سوى مرمى حجر واصل

أبراج وسفائن

لهب منحدر مثل الماء

دخان أبيض مثل الثلج - الغيم

أطفال قتلوا فى آخر حرب ، فتيات بثياب الدرس ، يُحْمَن ،

يتساقطن على زبد من غدر

اصعدْ يا حبة قلبى . . . . اصعد . . . .

ستلاقى رهطا يسترقون السمع على درجات الكون فحادثهم

اسمعْ ما يعطيك مفاتيح الأشياء وما يمنح ساقك فى الريح مدى

ويديك نهارا

وأعلمْ يا حبة قلبى أنك تتحدث مع جثث فاصعد . .

هذى آخر عتبات الكون الكامل ،

أنت الآن على لهب منها فادخل . . .

وتيمَّمْ بالنار . . وصلِّ

واسندْ جبهتك المتعبة على صدر الشمس . .

تأمل ما حولك

زاوِجْ بين الرمل وبينك ،

بين النار وبينك ،

بين الماء وبينك ،

وادخل فى جدل الأشياء

أنت الآن ترى

أنت الآن . .

ترى

السعودية - عبد الله الصيخان

قصيدتان

مىّ مظفر

مشروع قصيدة

أبعدتُ لفظ الموتِ من قاموس شعرى
وجلست أكتب للحبيب قصيدتى
من خلف نافذتى ارتمت حُزَم الضياءْ
وعلى غصون السِّدرة اليمنى .
تحاور طائران

الصبح صافٍ وجهه
وترافقت فى هدأة نُطَف الغمام
لكنها صوتٌ نَفرْ .
متمرداً فى عنفوان . .
سقطت جذوعُ النخل . . فرّ الطيرُ واختلط الزمانْ
فرأيت وجه حبيبىَ النائى . .
على كفّىِ انتحرْ

وتداخل المرئىُّ بالمخفىِّ
فانسحبت على شفتى علامَهْ
مازلتُ أبحث عن حمامه !

الأربعون

رأيته . .
يجلس عند مفرق الطريقْ
فى يده بضعة أوراقٍ رقاقٍ . .
وقلمْ
راوغتهُ . .
جانبته الطريقَ . . قلتُ علّنى
أفلت من قبضتهَ
فصورة الزمان فى معصمه
وعينه تشرع بالسؤ الْ . .
حاولت أن أجلوَ ما فى كتبه
أن أسرق النظرْ . .
حين يكون لاهياً عنى بشىءٍ منتظرْ
فراعنى . .
أنى رأيت طائراً
وأربعين صائداً . .
والطيرُ حرٌّ منفلت .

بغداد : مىّ مظفر

الرقص فى المدائن المنتهية

الحكاية الأولى

فوزى صالح

صمتاً أصحابى فالوقتُ ضنين
سأحدثكُم هذى الليلة عن جرذِ السلطةِ حين أتاهُ الوصلْ
قالوا إن كبيرَ الجرذانِ تفزَّعَ فى إحدى ليلاتِ السُكْرِ
فهاجَ وماجَ ،
وألقى الكاسات الذهبيةَ من يدِهِ . .
ارتعد الجرذانُ ، وأقعوا . . .
من يُضحكنى الليلةَ أولادَ الجهلِ ؟
من يحمل عنى جبلَ الهَمِ ، وطوفانَ الفكرِ . . .
أولادَ الجهلِ لماذا الصمتُ ؟ ؟
سجدوا . . .
قالوا : « مولانا . . الليلة أول - كانون - والـ . . . »
عجباً ! !
أولادَ الجهلِ أللضحكِ شهورْ ؟
هاتوا الضحَّاك أبا جهمٍ
أخبرنى صاحبُنا الراحلُ - يرحمه الله
بأن الملعونَ ظريفٌ يُضحك طوبَ الأرض
جرُّوهُ من الحانةِ . . شدُّوه إلىَّ
خرج الجرذانُ ، وفى نصفِ الدربِ انتبهُوا . .
أين الحانةُ ؟
مولانا - الأدهمُ - لم يذكرْ للحانةِ إسما

رجعوا . . سجدوا . .
مولانا . . الحانة . . .
لا نعرف أىَّ الحاناتِ تريدْ ؟
أىَّ الحاناتِ أريد ! !
أولاد الجهلِ . . وهل أحملُ عُنْوانَ الحانةِ فى جَيْبى ؟
دوروا . . لفّوا . .
كل المدنِ بها حاناتْ . .
خرجوا ركضاً ، وانتشروا . .
قبل طلوعِ الفجرِ بعدةِ خطوات
ألفوه الضحّاكَ يكركرُ فى حانِ الليلْ
حملُوه إلى جرذِ الجرذانِ الخائرِ
انفرجت شفتاهُ . . ابتسم قليلاً
أجلسه بين الساقين الخلفيين
أعدَّ العُدَّةَ للضحكِ
أصاخ . . .
همس الضحّاكُ ورائحةُ السكرِ تُطوِّقُ أحرفَهُ :
(مولانا العادلَ ذا الحولِ وذا القوةِ . . قالوا فى الفصل الثامن والسبعين
من السفرِ السادسِ للترويح بأن - الدّبورَ - الأشهلَ خادمَ - آذار -
اختطف - العُمةَ - وسط ضجيجِ النحلِ ، وأشبعها وخزا . .
أولدها - بهلولَ - الطائشَ ذا اللحية ، والتبعة مولاى على القائل . .)
قهقة جرذُ الجرذانِ ، وألقى بردتَه
حجل على ساقٍ
طوَّحِ تاج السلطةِ . .
عض الذيل من الطرب . .
أصدر أمراً (جرذانياً) بالآتى :
يُستثنى - الضحّاكُ - أبو جُهمٍ
من دفع ضريبة ترويح السلطة
بعطى البردة والعكاز ومطرقة العدل ، ومخزون - الأنواط
ومفتاح الباب
يُوصلُ كلُ بنيه ، وحتى الجيلِ السادسِ من صلبه
يُرفع هذا الأمر من التوِّ ،
وينشر فى الصحف (الجرذيه . . .)

فوزى صالح

قصيدتان

هادى ياسين على

الكتابة

مَنْ ، تُرى ، قد نفخ الروحَ وسوّى الكلماتْ ؟
وطوى فى ثوبها البيدَ
وأعطاها صنوف السحرِ
فاكتظت بها الأرضُ
فصارت : مرةً للريح مرآةً
وأخرى للكتابةْ
منْ
رمى فى زهرة الإنس الحياةْ
غيرُ روح الكلماتْ ؟
فغدا الانسانُ فى ظل الكتابةْ
غابةً فى ظل غابةْ

أىُّ نورٍ يعتلى رأسَ القلم ،
فى برارى الشعرِ ،
اذ يمضى إلى الروح فيستلُّ القصيده ؟
تارةً تعصفه الريحُ
وأخرى

نسمة مرثية تخطف عينيه
إلى أرض بعيده . .

أىُّ قلبٍ شاعرٍ
ينطق باللحن المذابْ ؟
أىُّ قلبٍ أبكمٍ
يهجعُ فى أرضٍ خرابْ ؟
كلّنا
أسرَى حدود الكلماتْ
وإذا احتزنا
فللصرخة . . لا أكثر ،
لا أكثر من طرقة بابْ
هو ذا الانسانُ فى بيت العذابْ
انما
يشفى عذاباً بعذابْ
وهو ذا الانسانُ فى ظل الكتابةْ
غابةً فى ظل غابةْ

ما للفتى ؟

ما للفتى الولهان خاصمه النعاسُ
جنانه فى كفِّه ؟
ما للفتى يتفحص الوديانْ
ويكفُّه الحجر الكريم . . ؟
ما للفتى الولهانْ
سهران يرقبُ نجمةً
ونجومه الناسُ . . ؟
ظمآن . . يطعنه الظما
ويكفُّه الكاسُ . . ؟
. . . . .
هذا الفتى
متهدِّلٌ بثماره
ويقبله السكرانْ
هو غابةٌ
وهمومه فاسُ

بغداد : هادى ياسينُ علىُ

من روميّات أبى فِـراسْ

أحمد خليل

لكَمْ باتت تحاصرنى وتشقينى ،
صِلالُ . . فى دياجى الليل تأتينى ،
تفحّ النار . . لا تهدأ !
تثير حرائق الصدرِ ،
وفى زنزانة الأسرِ ،
تدقّ الباب ، تحطمه ، وتدهمنى ولا تعبأ !
أنا المغلول ، والمقهور ، ما أفتأ
بلا سيفٍ . . ولا فرسٍ . . ولا مِدرأ !
وأقبع فى دجى زنزانتى هَلِعاً ؛
أفتّش من أفاعى العار عن ملجأ !
فلا ألقى !
أصيخ لهامة غضبى تعذّبنى وتشقينى ،
طوال الليل تصرخ بى وتدعونى ،
بصوت ينفث اللهبا ،
يدوّى فى الدجى غضبا :
(أنا عطشى !! . . أنا عطشى !! . . متى يا أيها المغدور تسقينى ؟!)
فأخفض جبهتى ذلاً ؛
لأن بساعدى الغُلاّ ،
يكبّلنى ويدمينى !
أحدّق فى الدجى حولى ،

أحدّق فى الثرى الدامى ،
لعلّى ألمح السيف الذى ما - عُمره - انفلاّ !
أرى المهر الذى ما - عُمره - ولىّ !
فلا ألقى سوى صِلٍّ يجرّ وراءه صِلاّ ؛
ليدهمنى ويضنينى !
فأرجوها مهادنتى ،
مساومتى ؛
لتتركنى - وأعطيها حصاد العمر لو تفعلْ ! -
فيعبس وجهها غضباً ، وتهزأ من مساومتى ،
وتوغل فى مهاجمتى ،
ولا ترحلْ !
وهل يُرضى صِلال الليل ما عندى -
أنا المغلول والأعزلْ ؟ !
فما عندى سوى سَقمى ،
سوى ألمى ،
سوى جرحىٍ ونزف دمى ؛
لتلعقه ضِبابُ القبو والجرذانُ فى نهمٍ ،
فمن يصغى إلى صوتى ،
ومن يفهمْ
صدى صمتى -
أنا المغلول ، والمقهور ، والملجمْ ؟ !

القاهرة : أحمد خليل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أوراق الملك المتشرد

محمد الطوبى

أُسجّل جرْحى على العشْب والوجَع الأبدى . .
أنا الملكُ المتشرّد
يمْنحُنى موْسم السّكْر تيجانهُ . .
وصلبانهُ . .
غدى مشْتلٌ طاعنٌ فى اشْتهاء الرخام
وأوّلُ عمْرى اندلاع الأناشيد
فى الفجْر والطعْنة القادمَة . .
فأعرف أنىّ أموتُ على ضفة العشْق يوماً ،
ويوماً أموت على خنْجر الماء متّهماً باشْتعال الحمَام . .
أنا الملكُ المتشَرّدُ
أحلمُ أنّى أسير على ترَف الياسمين . .
تُتوّجُنى طلْقة الورْد من كفّ أُمّى
وتطلقُ زغْردة العرْس ثمّ تباركنى
عاشقاً طوّقتْهُ مواعيدُ ليْلى . .
وحين تضمُّ جبينى إلى صدْرها
وتفْتح قلْبى على يدها
ترى طفْلها المتَسكّع يفْضى لها
بالذى يسكبُ النار بيْن الضلوع
بأرْصفة الغرْبة البائسَة . .
إلى أيْن أنحازُ أوْ أتوَهّج

فى دوْرة الحلْم والمشْتهى باسْمكِ السوْسنىّ الجميل ؟ .
عنيفٌ هو الشوْق بين دمى
ويديك المرصّعتيْن بالضوْء . .
هذا اغْترابى
وهذى قناديلكِ الموسميّة
تزْهرُلى وتلوّحُ لى فى اتجاه الحقول . .
عنيفٌ هو الشوْق بين النزيف
وبيْن حرائقِهِ فى الذهول . .
وجسْر القرُنفل متّسعٌ للرحيل
ومتّسعٌ للمحبّين إنْ سافروا
شاهرين مباهجَهمْ بالطفولة
أوْ شاهرين مواجعَهمْ فى مكابدة اليأس كالأنْبياء
ومنْتشرين على مفْردات الذبول . .
غريبٌ وفى الصدْر مملكةٌ تسْتبدّين فيها
وأنتِ على عرشها تحكمين
غريبٌ ولا أمْتطى وجعى
لاأقول لكِ احْتفلى بجُنونى . .
أنا الإنتحارى لى فيك سيّدتى
من التعَب الحلْو ،
والشغَف الحلْو مايسْكر القلْبَ

فيكِ من الله ما يبْهجُ العمْر ،
إنى لأشْهر عشْقى عليكِ
وأغْمدُ سُكْرى وذاكرتى فيكِ . .
إنى أكِلّمُ كل المصابيح فى شجَر اللّيْل ،
كل العصافير فى ساحة القلْب عنكِ
وعنْ سحْركِ الأزَليّ . . وأسْتقْبلُ الوحْى فيكِ
أنا الملكُ المتشَرّد والواحدُ الفرْدُ والمتفرِدُ
حقْل الأناشيد يشْرقُ منْ شبَق الجرْح
حتى انْفجار الشتول . .

أرى وجْهكِ الحلْو بيْن اشْتهاء الزغاريد
بيْن غياب السنونو على وجَع المزْهريّة . .
يبدأ عمْرى على شفتيكِ المقدستيْن
فأدْخل أحْوالَ قلْبى المسافر فى الماء والشوْق . .
تخْتصرين صبَاح المحبّين ،
إنى لأشْهد آية جرْحى على الحلْمِ ،
والعشْق مملكتي
والقصيدة أرْضُ جمُوحى العظيمْ . .

القنيطرة - المغرب محمد الطوبى

فى أعدادنا القادمة تقرأ هذه الدراسات

- ظواهر أسلوبية فى قصص الشباب — د . عبد القادر القط
- القصة القصيرة وعلم الحركة الجسمية
  دراسة تطبيقية على قصص :
  « جولييت فوق سطح القمر » — د . محمود سليمان ياقوت
- روايتا : « زينب » لهيكل و « جولى » لروسو — د . أحمد درويش
- محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية
  «اميل حبيبى . جبرا إبراهيم جبرا . جمال الغيطانى» — أحمد عطية
- الرواية المصرية والبطل الوغد — د . عبد الحميد إبراهيم
- يوسف الشارونى وشخصياته القصصية — د . نعيم عطية
- « الجميع يربحون الجائزة »
  جدل الظاهر والخفىّ - الحلم والحقيقة — رمضان بسطاوسى محمد
- الملامح الإبداعية فى قصص الربيعى — سليمان البكرى
- « لجنة » صنع الله إبراهيم وكبرياء الرواية — محمود حنفى كبابة
- قراءة فى قصص : « بالأمس حلمت بك » — عبد الغنى السيد
- البناء الفنى فى رواية « المسافات » — حسين عيد
- القصة القصيرة فى السبعينات — فاطمة موسى
- عالم «عبد الرحمن منيف» الروائى — شاكر عبد الحميد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غنائية" الليل والغزالة

فوزى عيسى أحمد كمال الدين

١

ياليلُ ياملفّق الملامحْ
غزالتى . . حبيبتى . . تضيعْ
تدور فى مفارق الصقيع
وحيدة الخطى
فخلّنى وسامحْ
ياليلُ ياملفق الملامحْ .

٢

الجوعُ يشربُ الضحى
والصمتُ يمتص المساءْ
ورايتى / هويّتى / منكسهْ
تنامُ فى زنابق البكاءْ
فالليلُ قاهر الحوارْ
ومهجتى كثيفة الأحزان والأسرارْ
وكلمتى أوهى صدىً من الدموعْ
فهاكموا يدىْ
تطل من عروقها جماجمُ الجياع
وهاكمو عينى
تطل من جفونها جدائلُ المطرْ
وصمتىَ الضريرْ
يموج فى سحائب التبرير والسؤال
ويعشق الخطرْ

لكنما غزالتى .. حبيبتى .. تضيعْ
وصرختى ورداءها تطير
ويرجع الصدى
محطم الطريق والخطى
مشتت الضميرْ

ويالليل يا مفازة الغرابْ
يا صمتُ يا محاجر الكآبة
تميتنى محاورُ السؤالْ
تردّنى محاورُ الإجابة
والقلب فى مشاتل العذابْ
يشتاق لارتعادة الربابة
يشتاق لإبتسامة الأحباب
فى فورة الأحزان والمسيرْ .»

٣

ياليل يا ملفّق الملامحْ
غزالتى حبيبتى .. تضيع
تدور فى مفارق الصقيع
وحيدة الخطى
فخلّنى وسامحْ
ياليل
ياملفق
الملامحْ ..

كفر الدوار : فوزى عيسى

العدد القادم
من
« إبداع »
(أغسطس ١٩٨٤)

○عدد خاص عن القصة العربية يضم نماذج مختارة من القصة العربية فى مصر والوطن العربى ، ودراسات عن الرواية والقصة القصيرة ، وكتاب القصة القصيرة والرواية . ومتابعات نقدية لبعض ما صدر من قصص وروايات .

○ عدد خاص فى مائة وستين صفحة عدا ملزمة الألوان .

○ عدد خاص ينبغى على سائر الأدباء والدارسين والقراء اقتناؤه فهو وثيقة عن القصة العربية الحديثة .

○ احرص على حجز نسختك من الآن من باعة الصحف وفروع مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الثمن ٧٥ قرشا

الغربة فى جزر المنفى

عباس محمود عامر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إطلاقاً . .
. . لم تنجحْ أوراقُ الحيلةْ
إلياذَاتُ الأملِ الوردى -
معزوفاتٌ فوق الوترِ المبتُور
. . . . . ،

يتكرّرُ فى لوحاتِ اللونُ الباهتْ -
وصَباباتُ المدنِ المحرومةِ . .
من وجهِ النّور . . .
. . . . . ،

كان القهرُ الآتى -
فى الليلِ بلا موعدْ -
خَلف الجدرانِ المنصُوبةِ حُزناً -
يغتالُ المعنى الحرَّ . . الطائرَ . .
. . فى أشعارى . . . .
. . . . .

إطلاقاً . .
. . لم تعُدْ الأسطورةُ ملحمةً منظُومةْ
أتشرّدُ فوق زجاجاتِ الأمنيّاتِ المشدُوخهْ
وأظافرُ أيّامى -
حفَرتْ فى عينى . .
. . مجرى الطُّوفَانْ . . .
. . . . . ،

لم أعرفْ -
هل هذا الطّقْسُ شتاءً . . ؟
أو أن الوقت خريفْ ؟
أنقادُ تجاه التيار الأحمقْ
أتهوّرُ . .
. . أبحثُ عن شاطئْء
يتطايرُ منّى فى الأسْفَارِ كتابى . . !
أتغرّبُ فى جُزرِ المنْفَى . . ! -

والأعوامُ الحيْرى فى دائرةِ الزّمنِ المأجُور . . . ويتوه الزّورقُ عن سُبلِ العودة -
. . . . . ، والكون يمُور -
تتلاطمُ أمواجُ المأساة -
تسّاقطُ فوقى أمطارُ الشّيبْ يبدو ميعادُ «الأزفةِ» الحاسمْ -
أتكاهلُ من نقرِ القطرات - آزفْ . . .

القاهرة : عباس محمود عامر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

حدث هذا فى ليلة تونسيّة

عبدالرحمن مجيد الربيعى

- ١ -

يتربع الليل على المدينة الآمنة ، وتخيم الخضرة على السواحل والدروب وبساتين الزيتون ، أما المبانى البيضاء بأقواسها وأبوابها ونوافذها الزرقاء فتبدو وكأنها غيوم معسكرة فى سماوات هادئة لا تغيب بها ريح .

يندس يوسف فى سيارته المتآكلة التى يعود تاريخ ولادتها إلى الستينات . الطريق بين تونس العاصمة وشاطىء «قمرت» صعب عليه ، خاصة أن نظارته الطبية التى تزداد سمكاً مع مرور الأعوام لم تعد قادرة على فرز الأشكال أمام عينيه ، لذا يقودها بحذر مخافة أن يهبط فى حفرة أو يصطدم بشجرة أو جدار . وقد حدث له هذا الأمر أكثر من مرة . ولكن هذه السيارة لابد منها ، لم يستغن عنها منذ أن اشتراها قبل أكثر من عشرين عاماً من مهندس إيطالى ، لأنه يستطيع بها أن يتحكم فى وقته أكثر مما لو أخذ القطار باتجاه (المرسى) والتوقف هناك لوقت لا يمكن تحديده من أجل الحصول على سيارة تاكسى .

إنه يعرف على الأقل أن ينظم مواعيده بهذه السيارة المرمة ، متى يخرج ؟ متى يعود ؟ من شقته الصغيرة ذات الغرفة الواحدة فى شارع (الحرية) وإليها ، وغالباً ما تكون وجهته حفلاً لعرس أو ختان ، وهذا لا يحدث يومياً ، ولكن ما يحدث يومياً هو ذهابه إلى شاطىء (قمرت) حيث مطعم (الخلزون) .

أما رحلات النهار ما بين بيته وشارع «بورقيبة» أو إحدى المقاهى التى ترصع شارع الحرية ليشرب القهوة أو الشاى الأخضر ويثرثر مع بعض معارفه فيفضل أن يقطعها على قدميه بناء على نصيحة من طبيب مغرم بعزفه حيث قال له بشىء من التحذير : وزنك أكثر مما يجب ، وهذا الثقل يرهق قلبك لذا عليك أن تمشى ولو ساعة فى اليوم من أجل أن يتحرك الدم فى عروقك وتخف هجمات الضغط على شرايينك الملأى بالأملاح والكوليسترول .

ولكنه زهق من هذه النصيحة ، وتمرد عليها . ولذا يدس جسده فى الباص كلما وجد فيه فسحة وصولاً إلى شارع بورقيبة ليشترى عدداً من جريدة (لوموند) التى مازالت جريدته المفضلة منذ أيام الاستعمار . لا يشترى غيرها كلما فكر فى شراء جريدة لمعرفة ما يدور فى هذا العالم الذى غاب عنه بالخمر والعزف . ولا يحدث هذا غالباً بل مرة فى الأسبوع ، أو أكثر .

كل ما يدور فى هذا العالم لم يعد يهمه . ولم يعد يعرف شيئاً ، ولا يريد أن يعرف شيئاً أيضاً . لقد انسحبوا كلهم من حياته ، الأولاد والأحفاد والأقارب ، كلهم حملهم

الحلم إلى هناك ومضوا بقيت معه الزوجة بضع سنوات ثم أخذتها نوبة قلبية مسرعة ليبقى وحده .

لكن يوسف لم يترك زيارة (الكنيس) كل يوم سبت ، حيث يلتقى ببعض الوجوه التى يعرفها وأغلبها لرجال ونساء مسنين لكل منهم أسبابه فى البقاء وعدم الذهاب مع من ذهب إلى هناك .

فى مطعم (الحلزون) يجلس يوسف فى وسط الفرقة الموسيقية الصغيرة ، وأغلب أعضائها من عازفين مغمورين أو مطربين لم يجدوا فرصتهم حتى فى حفلات الأعراس فارتضوا بهذا المطعم السياحى ، يتجمعون حول بعضهم فى الفسحة التى أخليت لهم لتكون مسرحاً بعد ما أبعدت عنها بعض الطاولات ووضع بدلاً عنها لوح خشبى يبلغ ارتفاعه نصف متر ليحطوا فوقه هم وآلاتهم وألحانهم .

وفى أواخر الليل عندما ينصرف آخر زبون من المطعم يضع صاحب المطعم بيد كل منهم دينارين ويكونون بذلك قد ضمنوا سكرة الليل وطعامه ومبلغاً لنفقات النهار التالى . . وهكذا تمضى الأيام بيوسف وفرقته الصغيرة .

ست سنوات وهو يعزف فى هذا المطعم ولست ليال متتالية كل أسبوع لذا أصبح نجماً بين الرواد كلهم يعرفونه ويطالبونه بأن يعزف لهم منفرداً على آلة القانون المتآكلة التى رافقته منذ أيام فتوته .

كان يوسف أحمر شحيماً ، ينوء بحجمه القصير والممتلىء بإفراط ، ومن هنا يجد صعوبة فى الجلوس ووضع آلة القانون فوق ركبتيه ولذا هيأوا له مقعداً خاصاً حتى لاتظل قدماه معلقتين فى الفراغ . وكان يضع على يمينه طاولة صغيرة ، فوقها الكأس والقليل من المازة ، أما أصابعه الممتلئة القصيرة فقد بقيت أناملها الدقيقة محتفظة بخفتها ومرونتها ، وكان بهذه الأنامل يتلمس الأوتار ويعرف قوة كل منها ونوع النغمة التى تعطيها بدون الحاجة لمد بصره الكليل إليها .

- ٢ -

يتربع الليل فوق هذه المدينة الآمنة ، وقد وصل يوسف متأخراً بعض الشىء مما أثار امتعاض صاحب المطعم بجسمه الضخم الطويل وساقه الاصطناعية التى لا أحد يدرى كيف بترت ؟ وأين ؟

وكان عند تحركه بين الموائد مجمِّلاً الجو للرواد مظهراً المزيد من الاهتمام بهم وحاثاً ندل مطعمه على تلبية طلباتهم بسرعة ، عندما يفعل هذا فإن صوت نقر ساقه الاصطناعية على أرضية المطعم يسبقه ولكن هذه الساق سرعان ما تتعب إثر الحركة وصليل البرد فينكفىء إلى مقعده وراء طاولة فى الزاوية ليراقب تحركات عماله ، وليرتب قوائم الحساب .

ها هو الشتاء يحل باكراً ، ولذا فإن السياح سرعان ما يغادرون ، ويكف الرائى عن مشاهدة أفواجهم وأغلبهم لعجائز متصابين ، تعروا جهد إمكانهم من أجل أن ينعموا بالمزيد من الشمس وماء البحر ، وانسحبت من شوارع المدينة وشواطئها سيقانهم المجعدة الهزيلة وهى تبرز بنطلونات عريضه وقصيرة . أما الشابات فقد أخذن كفايتهن من الشبان التائهين على الشواطىء وكأنهم صيادون يراقبون طرائدهم ، ومضين وسخونة هؤلاء الشبان فيهن . يقارعن بها زمهرير المدن التى لا تعرف الشمس ولا الدفء .

مطعم (الحلزون) يعانق البحر ، لا يبتعد عن رمله وصخوره إلا بضعة أمتار ، ومع حلول الشتاء يقتصر رواده على التونسيين ممن يعشقون خيرات البحر : السمك المول ، الكامبرى ، وغيرها من (غلال البحر) كما يسميها التونسيون .

ولكن الرواد يقلّون ، الا أولئك الذين فتنوا بعزف يوسف وفرقته الصغيرة التى تشبع أفرادها بالروح الأصيلة لموسيقى الشرق وأمرائها الكبار بدءاً من سيد درويش وعبده الحمولى وعبد الوهاب وصولاً إلى كارم محمود ومحمد عبد المطلب وعلى الرياحى وغيرهم .

وعندما تتلقف أذنا يوسف كلمات الاستحسان التى تهتف بها الشفاه الحاضرة يتألق ، يخرج من نفسه ، من هيكله الشحيم ، وتبرع أنامله فى استنطاق الأوتار لتبوح بالأصيل والجميل ، آنذاك يكون يوسف فى أوج مجده ، يكون الحاضر الوحيد ويختفى كل ما مر به . من وجوه وحكايا وينسى كل شىء لتبقى الحياة لأنامله والأوتار

وصيحات الاستحسان وطلب المزيد من الألحان .

يوماً ما قالوا له :

تعال معنا يا يوسف . رافقنا إلى هناك خذ قانونك وستجدُ فرقة موسيقية تنضم إليها حتماً .

وسمعهم يوسف وكأنه لم يسمعهم ، لأنه لم يكن مقتنعاً بما قالوه ، أن الألحان عنده لابد أن تنشدّ لأرض ، لابد أن تعبر عن ذوق ، ولابد لها من منصتين ، تدخلهم بسرعة ، تطربهم أو تلعب بهم ، تماماً كما تلعب بالرؤوس خمرة الليل .

كلهم يعرفونه ، حتى بعض السياح المواظبين على زيارة تونس ، يفدون إلى المطعم من أجل أن يسمعوه وغالباً ما يحملون له بعض الهدايا .

أحدهم قال له مرة :

- إنني أعتبرك أحد المعالم التي لابد من زيارتها وكان مثل هذا الكلام يزيده إصراراً على البقاء وإلغاء إغراءات الرحيل إلى هناك نهائياً .

ويسأل نفسه :

- إن ذهبت إلى هناك من يسمعني مثل هذا الكلام ؟

- ٣ -

بدا يوسف تداعبان الأوتار ، الليل بارد ، والمطعم البعيد لم يقصده الا القلائل ، توزعوا على بضع موائد ، فبدوا نائين عن بعضهم ، لم يقتربوا حتى وإن ضمتهم مائدة واحدة .

لم تفلح أجهزة التدفئة في قتل البرودة التي تتمطى في باحة المطعم الواسعة بينما ينهمر مدراراً ، وتتدافع الأمواج وهي تغير على الشاطىء ، ترجمه بقوة ثم تنسحب وتعود لترجمه فيتطاير رذاذها حتى يصفع زجاج المطعم بصوت مسموع .

كانت الطلبات قد انهالت على يوسف ليعزف «تحت الياسمينة» ، وكانت موسيقى هذه الأغنية التي يؤديها معه مطرب يافع يطمح في أن تأتيه الفرصة فيسجل أغنية للإذاعة يوماً ، كانت هذه الموسيقى طيعّة مع أنامل وأوتار يوسف وهو يتمايل انسجاماً مع الإيقاع المتباطىء اللذيذ .

وكانت الرؤوس الأخرى تهتز معه . وهي تتلقف اطراف الأغنية وتروح ترددها بانتشاء فترتفع الكؤوس بالأنخاب وتتبع الأحزان ، وتكبر اللواعج في القلوب وتنأى المسافات .

- ٤ -

في المطعم مائدتان شغلتا فقط ، غزارة المطر تجعل الوصول متعذراً ، ومن جاء فعمله مغامرة حمقاء .

المائدة الأولى تضم ممثلاً ملتحياً وصحفياً فتيًا ورفيقاً ثالثاً يميزه شعر أكرت ونظرات حائرة وتساؤل في القلب لم يجد جواباً .

أما المائدة الثانية فعليها أربعة رجال وامرأة بيضاء عقصت شعرها إلى الوراء وبدت مزهوة بسهوم عينيها القريب منها رفيقها أو زوجها لا يبدو أنها مقتنعة به لذلك لا تستقر عيناها عنده بل تدوران في المكان وتتريثان عند وجوه الشبان الثلاثة على المائدة المقابلة وكأنهما تنقبان عن أي منها أقرب إليها حتى تتوقفا عنده وتستقرا لتنسجا ذلك التناغم الذي يستمد حرارته ونعومته من أوتار يوسف وصوت المغني وهو يترنم «تحت الياسمينة في الليل» .

وكأن الرجال الأربعة الذين معها لا تجد بينهم ضالتها أو أنهم لم يقدموا لها كفايتها من الود ألفاظاً أو فوق الفراش لذلك نأت عنهم وراحت تبحث عن الأخر ، أو لعلها ملّتهم لكثرة ما عايشتهم وعرفتهم في كل حالاتهم ، والأربعة أو غلوا في إهمالها! وأخذتهم الأغنية وأقداح النبيذ .

عيناها تدوران ، لاتكلاّن . وعيون الرجال الثلاثة أمامها تتشهاها ، تواجهها ، ولكنها لم تحسم الموقف بعد ، ولم تقرر على أي من هذه العيون البارقة بالرغبة والاشتهاء ستستقر ؟

- ٥ -

المطر يحتدم ، الموج يزداد غضباً ، البرد ينفذ إلى العظام ، يحتلها بضراوة ، وأنامل يوسف تصوغ اللحن

الباذخ الغنى وصوت المغنى الحالم ، والندل ، والمالك بساقه الاصطناعية والرجال الأربعة اللاهون ، والمرأة الباحثة ، ووجوه الشبان الثلاثة التى نسيت كل شىء ما عدا تصيدّ نظرة من هاتين العينين الساهمتين اللتين تتوسطان وجه امرأة بيضاء عقصت شعرها الطويل إلى الوراء .

المرأة البيضاء نأت عن اللحن ، عن الكؤوس ، عن رفاق المائدة ، عن أنامل يوسف لتقرأ ثلاثة وجوه تكاد أن تعريها ، تغتصبها تحت المطر ورذاذ البحر وقصف البرد ، تستعرضها . الممثل الملتحى رأته مرات من شاشة التليفزيون ، ولم تستطع أن تقدر وسامته فقد أطلق شعر رأسه ولحيته وشاربيه حتى غيب كل ملامحه ، الصحفى الشاب وجهه صغير ومدور زرع فيه شاربين يميلان إلى الشقرة . لقد رأت صورته مرات فى الصحيفة الأسبوعية التى يعمل فيها . ولكنه بدا لها صغيراً ولن تجد فيه مرفأ الرجولة وأمانها الذى تبحث عنه .

أما الثالث الذى لم تره من قبل ، ولم تعرف هويته فهو مكشوف أمامها مثل بستان زيتون شعره الأكرت ونظراته الحائرة وأمور أخرى أوحت لنفسها أنها فيه .

نظرات هذا الغريب أكثر توغلاً فيها ، أكثر حرارة كلما داهمتها أحست بلسعة ما ، فى قلبها ، فى عينها فى مسام جسدها ، إنه يدخلها دون أن يترك على جسدها الفائر قطعة من ثياب .

تعود المرأة الساهمة العينين الى كأسها ، تأخذ رشفة من النبيذ المحلى ، ثم تلتقط سيجارة وتدسها فى فمها . لم ينتبه أحد من مجالسيها لما تصنعه حتى يشعلها لها فتشعلها بنفسها .

الشاب الغريب ذو السحنة الداكنة يرفع كأسه وعيناه عندها كأنه يهتف نحبك أيتها الجميلة . وعلى فمه تومض بسمة عاجلة لم تتعثر على محياه طويلاً ، ولكنها لها ، إشارة ، رسالة هى متأكدة من ذلك لذا قامت برفع كأسها هى الأخرى تجاوباً ورداً .

تلغى كل الوجوه من حولها ، ويخفت هدير البحر ، ويتوقف المطر عن الهطول ، ويخرس الرعد العاتى ، ويكف المغنى وتتخشب أنامل يوسف فوق الأوتار .

يبهت وجه الممثل الملتحى ويغيم وجه الصحفى الشاب المفتون بشاربيه المائلين للشقرة . أما الرجال الأربعة الذين يجالسونها فهم مجرد أشباح .

تلك المرأة الساهمة العينين ، تلك المرأة المعقوصة الشعر لم يعد أمامها إلا وجه غريب ، دبغته الشمس ولم تستطع أن تسرق منه بسمته العامرة بالرجولة والكبرياء . لم يعد أمامها إلا وجه لم تألفه ولكنها تحاول ذلك .

- ٦ -

تنتهى الأغنية ، يتحسس المغنى الشاب أوتار عوده «تحت الياسمينة فى الليل» نضبت كلماتها ، ليهتف الجالسون مطالبين بأغان أخرى .

يوسف يضم قانونه بحنوّ ، يضبط الأوتار من جديد يشد بعضها ويرخى الأخرى ، يفعل ذلك فى انتظار ما يستقر عليه المغنى من طلبات تطلقها الأفواه الثملة .

صاحت هى وكأنها تنطق لأول مرة ، كان صوتها ناعماً ومجروحاً ، رفعته حتى يسمعه المغنى :

زهر البنفسج .

وكأن طلبها كان القرار إنها السيدة الوحيدة فى المكان فليكن اختيارها المستجاب أولاً . .

هتف المغنى :

- حاضر . أمرك .

وكان على الجميع أن يكفوا عن الطلب ويستعدوا للإنصات .

يوسف يعرف الأغنية جيداً ، ويعرف مغنيها الراحل أيضاً رافقه مراراً فى حفلاته التى جاب بها أنحاء تونس وتمتم يوسف مترجما ومردّداً اسم ذلك المغنى الذى توقف قلبه وهو أمام الجمهور ، ثم رفع كمى سترته إلى الأعلى حتى تأخذ أنامله حريتها .

ينسل الشاب الغريب من بين أصحابه ويخطوا باتجاه صندوق التليفون ، يتوقف هناك متظاهراً بطلب رقم . ولكنه كان يسجل اسمه ورقم هاتفه يسيّره اعتقاد جازم بأن تلك المرأة ستلحق به حتماً .

وقبل أن يفرغ من تدوين اسمه ورقم هاتفه على ورقة اقتطعها من دليل الهاتف كانت المرأة تنسل من بين مجالسيها تنسحب من عالمهم وعندما يأتيه وقع خطوات على الخشب يلتفت مبتسماً ، فترد على بسمته ثم تغمزه بعينها ، يمد يده بالورقة فتأخذها منه وتمضى ، بينما يعود هو إلى رفيقى مائدته .

تتوقف هى عند آلة التليفون ، تدبر رقماً ، تتكلم تضحك ثم تطبقه وتعود .

تم كل شىء بسرعة ، وكانت الرؤ وس ذائبة فى «زهرة البنفسج» ولم يحس أحد بما تم .

المرأة تستخرج الورقة وتقرأ الاسم ورقم الهاتف ثم تعيدها إلى حقيبتها وترميه ببسمة كبيرة .

يوسف يدخل الأغنية يتوغل فى اللحن ، ويجهش من أجل المغنى الذى رحل باكراً .

الليل يتعدى منتصفه ، ورغم قلة الرواد فإن الحيوية التى خلقتها الفرقة الصغيرة لم تجعل الرؤ وس تدور متمنية وسائدها الدافئة ، تذبح قنان أخرى ، تتخدر الرؤ وس وتكبر يغزر المطر ، يعنف غضب البحر .

الرجل الأسمر يعود مطمئناً وكذلك المرأة التى تجلس بمواجهته ويدها ترفع كأسها إلى أعلى نخباً .

بيروت : عبد الرحمن الربيعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السّماء ورقة زرقاء

إدريس الصغير

التقيت به فى الدرج . درج العمارة التى أسكنها - أنا لا أسكن العمارة بكاملها طبعا - أسكن فقط غرفة فى السطح . فوق الطابق الخامس . كنت نازلا ، وكان هو صاعدا . وكنا متعبين . «تصوروا صعود أو نزول درج طوابق العمارات ، بالنسبة لرجلين مدخنين يعانيات من المرض وسوء التغذية وو . . .» عرفت أنه يود محادثتى . لست أدرى كيف حدست ذلك . ولم يكن لدى الوقت الكافى لأشخص الحركة الموحية التى أتاها . لعلها حركة من عينيه .

قال :

- أنت الساكن الجديد ؟

وقف ، ووقفت . اتكأ بمرفقه الأيمن على جانب من الدرابزين ، ولم أجد شيئا أتكىء عليه . قلت : «لم يلق حتى التحية !» شخصت إلى عينيه ، فأحرج ، وأراد أن ينظر حيث أنظر ، لكنه عجز عن ذلك ، إذ لا يمكنه أن ينظر بعينيه إلى عينى ، لذلك امتدت سبابة يده لتمسح جفنيه المكدودين . لم يكن الآن متكئاً على شىء .

- اسمح لى ، من أنت ؟

ضحك ضحكة لم أستطع تفسيرها .

- ألا تذكرنى ؟! ساعدتك أمس فى نقل الأثاث إلى المنزل . أنا «الكونسييرج» ؟ فكرت فى هذه الكلمة الخبيثة التى ابتلينا بها منذ بدأنا نسكن العمارات - سطوح العمارات بالضبط - وقلت فى نفسى : إذا كان يذكر أننى لم أسكن سوى أمس ، وأنه ساعدنى فى نقل الأثاث فلماذا يسأل إن كنت أنا الساكن الجديد ؟ وقلت : متى نتخلص من عادة المقدمات فندخل فى المواضع مباشرة لنريح ونستريح ؟ لا شك أن هذا الخبيث يريد أن يذكرنى بواجبى . حين أحضرت أمس ، ما يسميه هو الأثاث ، كان معى أحد الأصدقاء ليساعدنى : وجدناه واقفا بباب العمارة . حملت أنا السرير . وحمل صديقى جهاز التليفزيون الصغير . أسرع هو إلى صندوق الكتب . قلنا له : أعفِ نفسك يا سيد . نحن صاعدان إلى الطابق السادس ، وليس بالعمارة مصعد . قال : أعرف . أعرف . اسكتا . عار أن يرى المرء أخاه يتعذب دون أن يخفف عنه . قلنا : نحن لا نتعذب . نحن ننقل متاعنا . قال : أعرف . أعرف . اسكتا . وحيث وصلنا الغرفة . كانت عينا الرجل قد احمرتا ، وغطى وجهه عرق غزير . لم يكن معى عقد على نقد . همست فى أذن صديقى . هل معك دراهم ؟ قال . والله ما معى شىء . قلت للرجل : الله يرحم والديك . أتعبناك . قال . أبدا . وماذا فعلت ؟ لا شىء !

قلت :

- كيف حالك ؟ أتعبناك أمس .

قال :

- أبدا . وماذا فعلت ؟ لا شيء ! هل راقك المنزل ؟

قلت : «مازلنا فى المقدمات . لعل الخبيث يريد تنبيهى إلى وجوب اجتناب التلصص على نهود الخادمات وأفخاذهن ، وهن ينشرن الغسيل فى السطح ، ويهمسن بالأسرار فى آذان بعضهن ، وهن يضحكن ويلكن اللبان . »

قلت :

- غرفة ممتازة والله . أرى منها السماء الزرقاء ، والشمس الصفراء .

قال :

- الحمد الله . أردت أن أقول لك إن شخصا سأل عنك فى الصباح ، ولم تكن موجودا . وقد ترك لك استدعاء .

- استدعاء ؟! أرنى .

- سامحنى . . حاولت أن أدخله من تحت دفة الباب ، لكننى لم أستطع أن أُغَيِّب منه سوى نصفه ، لذلك لم أطمئن ، فاحتفظت به . أنت تعرف . الأطفال الصغار . والخادمات المتطفلات . غدا أسلمه لك إن شاء الله . . .

- لكنى أريده حالا .

- سامحنى . أنا أخاف إضاعة الأشياء المهمة ، خصوصا أوراق المخزن .

- المخزن ؟! كيف عرفت ؟!

- طبعا . حتى الأطفال الصغار الآن بإمكانهم تمييز أوراق المخزن . . . المهم قلت لك إنى احتفظت به فى دولابى الخاص ، وأقفلت عليه بالمفتاح . لكن زوجتى سافرت اليوم إلى البادية ، وأخذت معها المفتاح ، أنت تعرف بلادة النساء . لكن كن مطمئنا غدا ستعود إن شاء الله وسأسلمك إياه .

فى المقهى دخنت نصف علبة السجائر ، ولم يحضر أحد . ظللت وحيدا . أنا وقهوتى السوداء الباردة .

قلت له : «لعل الاستدعاء موجه للساكن القديم . قال . لا لا لا . كانت تسكن الغرفة امرأة . لاحظت أنه يستعمل لفظة غرفة لأول مرة . ثم أضاف . لا يمكن أن أخطىء فى اسمك . صحيح أننى لا أعرف القراءة ، لكن الاسم علق بذهنى منذ أن نطق به السيد وهو يسلمنى الاستدعاء .

هكذا إذن ؟! وغدا تعرف كل حركاتى وسكناتى وزوارى وأسماء جرائدى ونوع سجائرى ثم رن فى أذنى صدى ترديده مقطعى اسمى . وفكرت فى هذه الألقاب الغريبة التى يفرض علينا أن نحملها طيلة حياتنا ، ونورثها لأبنائنا ، ليضحك منهم مديرو المدارس ورؤساء الأقسام فى المصالح الادارية قلت . ألا يمكن أن يكون الاستدعاء موجها من وكالة الماء والكهرباء ؟ جلجلت ضحكة رعناء من فيه ذى الأسنان المسوسة بحال . أما عن هذه ، فإنها تلبس موظفيها زيا مخالفا لكل الأزياء . وتثقل أعناقهم بحقائب مخالفة لكل الحقائب . قلت : هو شيخ الحومة إذن ؟ قال : لا لا لا . لو كان هو لأخبرتك من الأول . هذا صديق حميم لى أراه يوميا . . . طبعا . إذا لم تريا بعضكما يوميا أفلا يختل نظام الكون ؟ ثم قال : اسمح لى الآن . وأشار بإصبعه إلى أعلى . ثم مضى يصعد الدرج مرقاتين مرقاتين . »

حين غادرت المقهى كانت الدنيا قد أظلمت وأنيرت مصابيح الشوارع والسيارات وعلب الليل .

قلت ، لأسأله عن لون الورقة . اللون وحده كفيل بتوضيح الأشياء . فالبحر لا يملك إلا أن يكون أزرق . مادام ذلك الخبيث قد قال لى كل شيء ، ولم يقل لى أى شيء .

أضأت مصباح درج العمارة ، وحاولت تذكر موقع الزر على الحائط لأعود إليه بسهولة عند انطفاء الضوء . طرقت الباب الأول بالطابق الأرضى . سمعت صوتا نسائيا نائما يقول : من ؟! ثم فتحت الدفة عن شعر مسدل على الوجنتين ، ونهدين بارزين ، وأطل من وراء ذلك جبين مقطب وشارب كث :

- عفوا . أسأل عن الكونسييرج .

- تراجعت المرأة إلى الوراء ، وصاح الجبين المقطب :

- تسأل عن الكونسييرج ، أم تسأل عمن يقوّم ظهرك المعوج ؟

ثم أغلق الباب بعنف . وانطفأ الضوء فى الدرج . قلت : كن مطمئنا ذلك ما سيفعلونه قريبا .

هم الذين جعلوه معوجا ، وهم الكفيلون بتقويمه .

فى الغرفة جلست أمام جهاز التليفزيون . يحلو لى كل ليلة أن أجلس إلى هذا الجهاز لمشاهدة نشرة الأخبار ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث تستهوينى رؤية المسؤولين وهم يتحدثون بخجل وأدب ، ويسلمون على المواطنين بخجل وأدب ، ولا يأنفون من تقبيلهم وعناقهم .

قلت : ماذا حدث للناس ؟ يحكى لنا الآباء أنه كان بإمكانك أن تطرق باب أول منزل يصادفك وتقول : ضيف الله . فيجيبونك : مرحبا بضيف الله ، فتصيب من الطعام والشراب ، وتبيت فى الأمان . وقلت ، أين يسكن هذا الكونسييرج الخبيث ؟

أصمت جهاز التليفزيون . كان الآن قد بدأ فى عرض مسرحية تافهة ، لست أدرى كيف لا يخجل ممثلوها من أداء مثل هذه الأدوار السخيفة . ثم تجدهم بعد ذلك يتهالكون على مقاعد مقهى معين بالمدينة ، ينتظرون أن يتعرف عليهم المارة ورواد المقهى . استلقيت على السرير وفتحت كتابا . قرأت عشر صفحات دون أن أستوعب شيئا . كان الفصل الأول حديثا عن الحرية . الكتاب عبارة عن مقالات صحفية نشرها صاحبها فى صحيفته يوما ما ، ثم طبعها فى كتاب آملا أن تقرره الوزارة على تلاميذ المدارس .

«حريتك تنتهى ، حين تبدأ حرية الآخر . الرضوخ للقانون حرية . خذ عصفورا مثلا وضعه فى قفص . . . » .

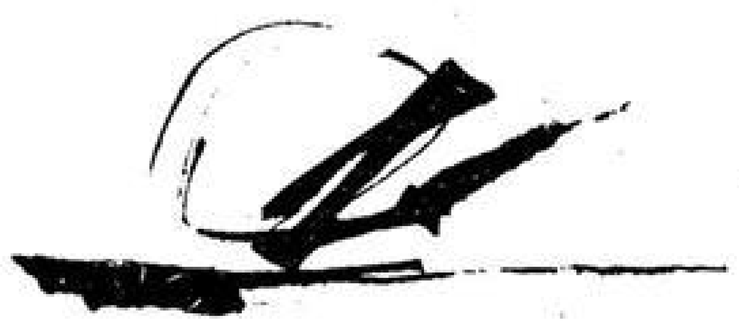
أغلقت الكتاب . تذكرت أننى لم أتعش ، وأن السجائر نفدت ، وأننى لا أمتلك ساعة وقلت ، إذا استثنيت أن الاستدعاء موجه من الإدارة التى قضيت بها «سحابة يومى» كما علمونا أن نكتب فى دروس الإنشاء ، ومن مصلحة الضرائب التى لا تربطنى بها أية صلة ، فماذا يبقى إذن ؟

كانت العمارة تسبح فى سكون بهيم ، وكانت عشرات الذبابات تتجمع بكسل فوق مصباح غرفتى الشاحب . بدأت أسمع صياح الديكة ، وأصوات دراجات نارية يتردد صداها من بعيد ، ثم يخفت تدريجيا فيعقبه سكون .

سويت وضع رأسى على الوسادة . سمعت بوق شاحنة الأزيال ، وصوت بائع الحليب ، وصياح الأطفال وهم ينزلون الدرج .

المغرب : إدريس الصغير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الزيارة

محمد سليمان

ما أن بلغ الميدان حتى جنح بعربته يمينا حيث يقطن صاحبه . ضغط زر الجرس بعد أن اطمأن إلى أن اللافتة لا تزال تحمل اسم «المعصراني» لم تمض ثوان حتى فتح الباب وظهر صاحبه . بدت أمارات الدهشة فوق وجهه بجلاء . تعانقا بحرارة . دعاه إلى الدخول . تقدمه إلى حجرة الأستقبال قائلا بمودة .

- أهلا وسهلا . ما هذه الغيبة الطويلة يا رجل ؟ تفضل . كيف حالك ؟

- الحمد لله . أرجو ألا أكون قد أزعجتك بزيارتى المفاجئة ؟

ضحك قائلا .

- الحق أنها مفاجأة . لكنها سارة بلا شك . أهلا وسهلا . مضت سنوات طويلة لم نلتق .

- مشاغل الحياة يا صاحبى . البيت والأولاد ،

وقاطعه قائلا :

آه حقا . المهم أنك بخير .

- الحمد لله .

خيم الصمت . أخرج علبة لفائفه ، ومدها لصاحبه قائلا :

- تفضل .

- كلا أشكرك . لقد أقلعت عن التدخين .

- خيرا فعلت .

ضحكا بفتور . عاد الصمت . أشعل لفافته . راح ينفث دخانها فى شبه حيرة ما لبث صاحبه أن قال :

- أهلا وسهلا .

- أهلا بك .

- إننى سعيد لرؤيتك .

- أشكرك .

مرة أخرى ران الصمت . ماذا يقول ؟ كأن سدا منيعا هوى فجأة بينه وبين صاحبه . تشاغل بالنظر عبر النافذة يستلهم موضوعا للحديث . ارتد بصره فى خذلان . فيم يحادثه ؟ حرارة الجو ؟ ازدحام الطريق ؟ حديث أجوف . أزمة فيتنام أو الشرق الأوسط ؟ ليس خبيرا فى أمور السياسة ولن يلبث الحديث أن ينقطع . كرة القدم والرياضة ؟ ماهذا الهراء . إنها أمور لا تليق بسنهما ، وليس من الذوق أن يتحادثا فى موضوع كهذا بعد غياب طويل . لكن لماذا لا يتكلم هو ؟ إنه المضيف ، وواجب اللياقة يقتضيه المبادرة بالتحدث اليه . أتراه واقعا فى نفس

الحيرة ؟ أم تراه يفكر فى مشكلة خاصة تشغله ؟ لم لا . . مضى وقت طويل لم يلتقيا فيه ولم يعد يعرف عنه شيئا ، أم تراه جاء فى وقت غير مناسب ؟

- أهلا وسهلا .

- أهلا بك .

- آنست وشرفت .

- الله يؤانسك .

- هيه . أين أيام زمان ؟

بوغت بسؤاله . غمغم باضطراب :

- آه حقا . أيام لا تنسى .

عاد يشعل لفافة . لم يجد ما يقول . أنقذه صاحبه بسؤاله ؟

- ألم تعد ترى صديقنا علوان ؟

حدق فيه لحظة كمن يتذكر . رد بشرود :

- كلا . الحقيقة لقد لمحته ذات مرة يستقل سيارة .

ضحك قائلا :

- بالصدفة إذن . المهم إنه بخير . أهلا وسهلا .

- أهلا بك . .

عاد الصمت . تشاغل بمتابعة حلقات الدخان ثم بالتطلع إلى لوحة زيتية معلقة فوق الحائط . منظر طبيعى رائع حقا . رابية خضراء تتناثر فيها زهور متناسقة الألوان . تقوم فى أحد جانبيها شجرة ضخمة تلقى بأغصانها الوراقة على جوانب اللوحة . عند جذعها الضخم يجلس عاشقان يتبادلان الحب . حلم الإنسان الأبدى منذ بدء الخليقة . لحظة حب صادقة تعوض شقاء عمر بأكمله !

- أهلا وسهلا .

أفاق من شطحته قائلا :

- أهلا بك .

أحس ضرورة أن يقول شيئا . أى شىء . المهم أن يتكلم . قال :

- أمازلت . أمازلت تعمل فى شركة المقاولات ؟

- أجل .

استشعر سخف سؤاله . ما الذى كان ينتظره غير هذا الرد ؟

وهبْ أنه قال إنه يعمل فى شركة أخرى ، لـ . . لتسويق الأسماك مثلا . ما الفرق ؟ تململ فى جلسته . فجأة نهض صاحبه قائلا :

- قهوتك مضبوطة أم سكر زيادة ؟

- آه شكرا . . مضبوطة . .

انفلت صاحبه خارج الحجرة . تنفس هو الصعداء . ماذا جرى ؟ هل نضب معينه من الكلام ؟ ألم يعد هناك موضوع . موضوع واحد يتحادثان فيه ؟ وما هذه البلبلة والتشتت اللذان أصابا أفكاره . لكأن غصة تقف فى حلقه وتحول دونه والكلام . أين إذن الوقت السعيد الذى توقع أن يمضياه معا ؟ اتزاه طول الفراق ؟ يجوز ، ولكن أين «المعصرانى» الحقيقى ؟ أين أحاديثه الممتعة ؟ أين قفشاته ونوادره ؟ أين الابتسامة الحلوة التى كانت تضىء وجهه حتى فى لحظات الصمت ؟ لا أثر لها . شخص آخر هذا الذى يجالسه . لقد أفاض فى الترحيب به حتى أشعره بالحرج . بدا واضحا ماآلت إليه شخصيته من تبلد وجمود . سبحان الله لشد ما تغير صاحبه . ترى كيف يراه هو الآخر ؟ ليته يفصح عن ذلك . لاشك أنه . .

- أهلا وسهلا . . .

فوجىء به كمن نسيه فى زحمة التفكير . رد بتعلثم :

- أهلا بك .

ودخلت سيدة فى مقتبل العمر ، حاملة صينية القهوة ، وقد علت شفتيها ابتسامة رقيقة ، وضعت الصينية أمامه ، وهى تحييه فبادر صاحبه قائلا :

- هذا هو صديقى الأستاذ «رءوف» الذى كثيرا ما حدثتك عنه .

ردت بهدوء :

- أهلا وسهلا . شرفتنا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- أشكرك ياسيدتى .

وتطلعت نحو زوجها قائلة :

- حسن أتركك لصاحبك فلا شك أنه قد أوحشك كثيرا .

واستدارت على الفور عائدة من حيث أتت .

فرغ من احتساء قهوته . هم بوضع الفنجان متمتما بكلمة شكر . فجأة سقط الفنجان من يده فوق المنضدة محدثا دويا مزعجا . حدق فى ذهول الى بقايا الفنجان المتناثرة كأنها شظايا قنبلة . غمغم باضطراب :

- معذرة يبدو أننى متعب . . .

نهض صاحبه قائلا فى محاولة لتخفيف وقع ما حدث :

- لا عليك . . يقولون (دلق القهوة خير) !

ومضى خارجا ليحضر خرقة قماش يجفف بها بقايا القهوة المنسكبة . لما استقر بهما المقام لاحظ صاحبه ما عراه من ارتباك . عادت له روح المرح فجأة ، وقال :

- حتى تصبح زيارتك تاريخية .

ضحك قائلا بتلعثم :

- عدت لسخريتك القديمة .

أحس حبيبات عرق ينضح بها جبينه . قال فى شبه ضيق :

- ما هذا الجو الحار ؟

لاحت الدهشة على وجه صاحبه وقال :

- كيف ؟؟ إن درجة الحرارة اليوم دون الثلاثين . إنه يوم مثالى فى فصل الصيف ؟؟

- آه يجوز .

فجأة انفرج الباب عن طفل صغير ، تطلع نحوه وقد بدا على وشك التراجع . ابتسم يشجعه على الدخول . بادر صاحبه قائلا :

- تعال يا «حسام» . سلم على عمك «رءوف» هيا . .

خاطبه قائلا بتظرف :

- أهلا يا أستاذ «حسام» . هل تذهب إلى المدرسة ؟

وكأنما شجعه السؤال فتقدم نحوه قائلا :

- طبعا لماذا ؟؟

ضحك قائلا :

- لا . أردت فقط أن أعرف فى أى سنة أنت ؟

وعاد الطفل يسأل باستغراب :

- لماذا ؟

قال محاولا إخفاء ارتباكه ؟

- لأعرف إن كنت شاطرا أم لا .

لاح التردد على الطفل وهو يرد بقوله :

- أنا فى السنة الثانية فصل أول . يعنى فصل الشطار !!

- آه حسنا . حسنا . وهل تريد أن تصبح ضابطا أو طبيبا ؟

وحدجه الطفل بنظرة طويلة ، وقال فجأة وهو يستدير :

- لم أفكر فى هذا . عن إذنك . ومضى على الفور عائدا من حيث أتى ، كأنما استثقل الحديث إليه فى الوقت الذى أغرق فيه أباه بالضحك ، شاركه الضحك ، وقد عراه مزيد من الارتباك . توقفت الضحكات كأنها لشريط مسجل . عاد الصمت . ودّ لوأن صاحبه قام بتشغيل جهاز التليفزيون القابع فى ركن الحجرة فى صمت . فجأة انفتح الباب من جديد . وظهر الطفل عند عتبته قائلا بصوت حاد :

- ألن تصحبنى إلى عمتى كما وعدتنى يا أبت ؟

احتقن وجهه بالدم ، بينما زجر صاحبه ابنه قائلا :

صه ياقليل الذوق . إنصرف الآن .

وتطلع إلى ضيفه قائلا فى شبه اعتذار :

- لا تؤاخذه . إنه طفل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهنا نهض قائلا وهو يبتسم ابتسامة مصطنعة :

- بالطبع . لكننى فى الحقيقة كنت على وشك الاستئذان . عموما هذه هى بطاقتى يمكنك الاتصال بى وقتما تشاء .

تناول البطاقة . وضعها فوق الخوان قائلا :

- حسنا . صحبتك السلامة . لا تقطع زياراتك .

ما أن وطأت قدماه إفريز الطريق حتى تنفس الصعداء . حقا يالها من زيارة . لأول مرة يحس فى نفسه مشاعر الفشل والخذلان !!

جلس إلى عجلة القيادة ومضى بعربته ، وعندما غدا بمحاذاة البيت ، فوجىء بالطفل يطل من النافذة ، ويلقى بقصاصات ورقة تتطاير فى الهواء ، لتسقط إحداها فوق مقدمة سيارته ، كانت من نفس لون الورق المصنوع منه بطاقته !!

القاهرة : محمد سليمان

فى أعدادنا القادمة
تقرأ هذه القصص

○ قطار الشمال	عز الدين نجيب
○ حكاية جنون ابنة عمى هنية	حسونة المصباحى
○ صديقى الكاتب	محمد صوف
○ الوشاح	أمين ريان
○ الوجه	عبد الستار ناصر
○ الفتاة ذات الوجه الصبوح	محمد المنسى قنديل
○ يونس والبحر	اعتدال عثمان
○ مدينة الموت الجميل	سعيد الكفراوى
○ الوليمة	سهام بيومى
○ من الميناء والمقهى	محمد المخزنجى
○ فى انتظار الحافلة	محمد المنصور الشقحاء
○ نخلة الحاج إمام	سوريال عبد الملك
○ تهافت الرواة وهوان السيرة على الشفاه	أحمد دمرداش حسين

. . وقصص أخرى لـ : ادوار الخراط ، بهاء طاهر ،
عبد الله خيرت ،
سليمان فياض . . وغيرهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخنجر

سمير رمزى المنزلاوى

١ - التتويج

احتفالات المدينة لا تهدأ منذ سبع ليال . مهرجانات كأنها الخيال . وفود هائلة تتدفق من المدن الأخرى . سوق المدينة وساحتها صارا كتلا ورؤوسا متلاحمة . السماء تغطت بالألعاب النارية والأرض تئن تحت رقصات الخيول وسبق الفرسان وخطب الزعماء .

الليلة قمة المتعة . حفل التتويج . تتويج المواطن الأول للمدينة . اختاروه من بين السكان الألفين لنظافة يده ، وسموّ خصاله ، كما يقول مرسوم التتويج . .

حبس الآلاف أنفاسهم والتصقت أعينهم بالمنصة .

المفتى الأكبر واقف فى جلال يمشط لحيته بأصابعه ويوزع بسماته وبركاته .

قال بصوته العريض :

- تحيرنا هذا العام ياأبنائى حتى عثرنا على المواطن المطلوب .

تهدج صوته ، وخالطته بحة مفاجئة ، واخضلت عيناه بدمع لامع .

ثم قال فى تأثر :

الناس فى المدينة زاغوا عن الحق . . تلطخت أيديهم بالدماء . لقد عثرنا على المواطن الأول بمعجزة !!

ظهر الرجل المختار بعد دقائق محمولاً على محفة . وضعه أربعة خصيان على المنصه بجانب المفتى . وجهه أبيض مستطيل . عيناه لا تكفان عن الحركة . ابتسامته خجول ، متواضعة .

باركه المفتى ، ووضع على جبينه تاج المدينة المكلل بزهور السوسن تقدم الوالى - طبقاً للمراسيم - طبع على جبينه ووجنتيه ثلاث قبلات حارة . سلمه مفتاح البوابة ، ثم انحنى أمامه .

ارتجت أركان الساحة بالهدير والهتاف :

- يحيا المواطن الأول

زحفت الجماهير المنتشية إلى المنصة . حملوه برفق فوق المحفة . طافوا به فوق الأعناق . تجار العطور سكبوا ماء الورد عليه ، وأصحاب حوانيت الحلوى نثروا أفخم ما فيها تحت الأقدام .

وصل الموكب صحن المسجد . دخلوا . أقاموا صلاة الشكر .

٢ - الريبة

لأننى مواطن شريف ونظيف اليد - والله عليم بذلك - فقد كنت أتوق إلى تتويجى هذا العام ، وأشعر بأنى أستحقه .

لكن عيون أهل الحسبة لم تلمحنى ولم يزكونى لدى رجال القصر ودار الإفتاء ومع ذلك سررت كثيراً ليلة التتويج ، وسهرت مع الموكب حتى الصباح .

وبعدها بيومين - وبما أننى تاجر - ذهبت إلى السوق لأقايض وأبادل .

قصدت إلى ركن صديقى الذى اعتدت معاملته وعقدت الصفقة فى دقائق وحين استدرت لأعود أدراجى ، لمحت مواطننا الأول يتسلل من خلف صديقى التاجر ، ويضع يده بخفة فى جيبه .

لم أتحمل هول الموقف ولم تتحمله الأرض تحت قدمى . تهاويت كالمذبوح ، وأنا أشاهد اليد التى حملت مفتاح البوابة من يومين تنسل ، وفيها الكيس . وبقفزة واحدة صار المواطن الأول ملتصقاً بى ، وقد أدرك أننى رأيته . ألصق خنجره المسنون فى جنبى الأيسر وسط الزحام .

انعقد لسانى . وفرت صرخة مدوية إلى أعماق حلقى . مضت فترة لا أستطيع تحديدها قبل أن تتمكن رجلاى من حملى خارج السوق . لزمت دارى وتخلفت عن صلاة الجماعة . ولما عادنى الرفاق وجدوا تغيراً فى حالى ، وعزوفاً عن الطعام والمسامرة . وفى النهاية اضطررت لسرد القصة لأفرج عن البركان الثائر فى صدرى . قلت لهم بأسى :

إن مواطننا الأول لص . . سفاح . . يهدد رعايا الوالى بالخنجر !

أحد الرفاق قال بحدة :

أحلامك ازدادت ووساوس المرض كادت تفسد عقلك !

قال الثانى وكان أرفق بى : إنه يمزح

الباقون أصروا على إحضار طبيب . وأمام تصميمى على روايتى نهضوا واحداً إثر الآخر . وكانت انذنيا سوداء ، وأضيق من ثقب الإبرة .

٣ - المواجهة

استخرت الله وقررت الذهاب إلى الوالى . وطلبت الإذن ودخلت .

كانت قاعة الاستقبال مضاءة ونقوش الخط الكوفى لسورة الرحمن تبرق فوق الجدران

هش الوالى لى . عاتبنى على القطيعة وتهكم - بدلال - على شغلى بجمع المال ، ثم أفسح لى مجلساً بجواره .

وقعت عيناى فجأة على المواطن الأول . كان يجلس فى الصدر . يكرع شراباً ، ويتحدث بصوت خافت . يبدو أنه كان يلقى حكمة ، أو موعظة حسنة لاقت إعجاباً ، وتأوهات استحسان . ركزت البصر عليه . لم يتأثر أو يتلون وجهه . لابد من تغيير الخطة . ليس الظرف مناسبا ، ولم أكن أحسب حساب وجوده .

سأخلو به بعد انفضاض المجلس وأحدثه بهدوء . ربما يهتدى على يدى . خرجت وراءه . أوقفته فى ظل المسجد . بدأت أحدثه عن خطورة أفعاله وتضليله للقوم . لم تعد ابتسامته خجلى ، صرخ :

- اغرب عن وجهى .

اجتاحنى الغضب وخذلتنى أعصابى فصحت فى وجهه :

- ياسفاح .
- مجنون .
- رأيت الخنجر وأحسست به .
- الرؤية ليست كل شىء !
- والكيس الذى سرقته ؟

عاد يقهقه ويسب . أمسكت به . ناديت بأعلى صوت :

- ياأهل المدينة تعالوا . انظروا إلى مواطنكم الأول

استل الخنجر من نطاقه ، ولوح به أمام عينى . تضاعف صراخى . تجمع القوم حولى . داسوا على قدمى . انحنوا أمامه . صحت فيهم :

- فتشوه . . معه خنجر يسرق ويهدد به الضحايا !

عادت ابتسامته من مكمنها . كلمات غاضبة تصدر من قلب الزحام تتهمنى بالجنون ، وتطالب بسجنى .

سمعته يقول بثقة :

- إنه مجنون . . يتبعنى فى كل مكان ، ويتحدث عن خنجر .

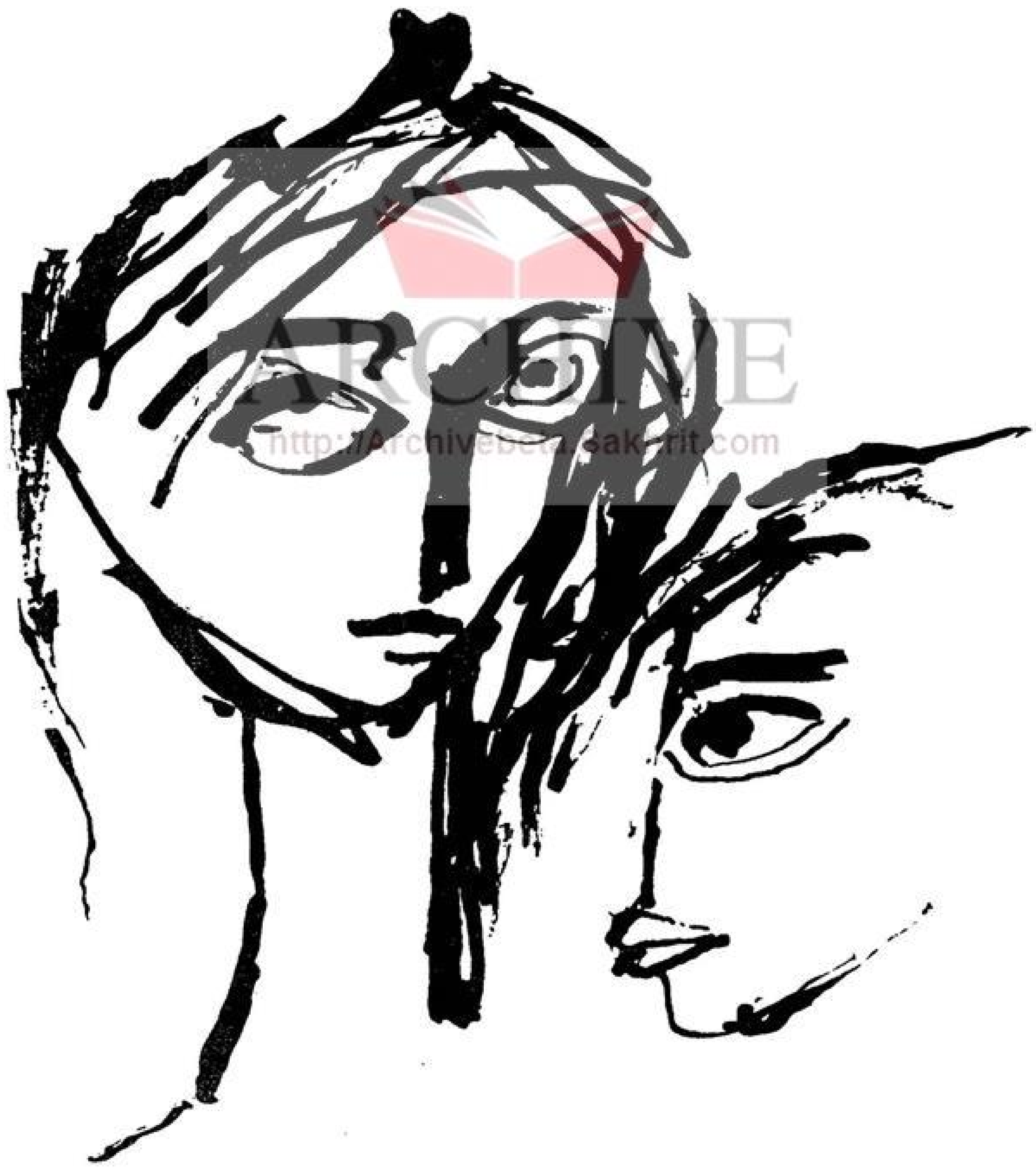
ثم أردف ضاحكاً بوقار :

- والآن إليكم الدليل على كذبه .

بدأ يتجرد من ملابسه فى سرعة خاطفة ، وبقى بالسروال الصغير . والغريب أنهم لم يجدوا الخنجر فى الطيات .

ركلتنى مئات الأرجل وبصقت على وجهى مئات الأفواه . انسحبت فى ذلة وارتميت على فراشى أبكى . فكرت فى الانتحار أكثر من مرة . فجأة شعرت بشىء يخز بطنى بعنف أثناء تقلبى المستمر . تحسست نطاقى بحذر وريبة . كان الخنجر موضوعاً بعناية فى داخله .

كفر الشيخ : سمير رمزى المنزلاوى



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حُلم كل الليالى

علية سيف النصر

اعتادت الفتيات أن يستيقظن فى الشتاء والدنيا ظلام ليلحقن بأول أتوبيس يذهب إلى وسط المدينة ، ففى الثامنة تماما يبدأ العمل فى « اتيليه » الخياطة . عند ماكن يصلْنَ مبكرا عن الموعد ويجدن متسعا من الوقت كن يقفن بكعوبهن المتآكلة أمام عربة بائع السندو تشات لتناول الإفطار وشرب الشاى ، فالجو بارد والشمس ماتزال مختفية بين السحب وثيابهن تستر ولا تدفىء وبذلك تتاح لهن الثرثرة قبل الاستغراق فى العمل ، كن يتناولن السندوتش بيد ويقبضن باليد الأخرى على كيس النقود فهن لا يحملن « شنط يد » ثم يأخذن فى مراقبة المارة وسماع عبارات الغزل والضحك فى سرهن .

لم تكن بالجميلات وإنما مليحات الوجوه ، كحيلات العيون داهنات الشعور بزيت الزيتون فتبدو خصلات شعورهن لامعة حين تنقشع السحب وتظهر الشمس واهنة أما الظهور فقد تقوست ، فقد مضى عشرون عاما ومنذ كن فى العاشرة وهن منكبات على حياكة الثياب .

ومن المدهش أنهن يستطعن التفرقة بين الحرير الطبيعى والصناعى بمجرد اللمس ، وكانت الفتاة منهن تراهن زميلاتها على أن تتعرف على خامة القماش وهى مغلقة العينين ولكنهن لم يسمحن لأنفسهن أن يحلمن بارتداء مثل هذه الأثواب التى يقمن بحياكتها .

وعندما يأتى المساء ويعدن إلى البيوت وتطمئن كل فتاة أنها قد وضعت ظهرها أخيرا على الفراش ، كانت تطلق العنان لأحلامها ، وكان الحلم الذى لم تتخل عنه واحدة منهن هو أن تجد الرجل المناسب فى يوم من الأيام وهى تعلم أن صاحبة العمل لا تحتفظ عندها بالمتزوجات .

النساء يغسلن أوراق الشجر

بقيت وحدها فى البيت ، لن يعودوا قبل موعد الغداء ، أخذت تسير فى الممر الطويل الذى يقع بين الغرف ، كانت كل الغرف تطل على الممر ، السقف عال والعنكبوت نسج خيوطه وعشش فى أمان . وقفت أمام باب غرفة ، ألقت نظرة ، وقعت عيناها على الأثاث ، كان قديما وكوم الملاءات والبطاطين عاليا.وحقائب السفر . رصصت بعضها فوق بعض على الدولاب ، وغطتها الأتربة ، دخلت الغرفة ، كان برص يسير على الحائط . ويعود ليدخل من فتحة فى خشب النافذة . اقتربت من النافذة ، وقفت خلف الزجاج ، كانت الشمس تفرش أسطح البيوت المجاورة ، وتقف عند حافة النافذة دون أن تدخل ، كانت تعلم أنه كان عليها دائما أن تخرج إليها ، أما الطيور فكانت تنتقل بخفة بين الأسطح ، تطير ثم تختفى فى الفضاء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تركت النافذة وعادت تسير فى الممر . خرجت إلى الصالة . نظرت فى الساعة المعلقة على الحائط ، مرت نصف ساعة . شجرة اللبلاب المتدلية على سياج النافذة غطتها الأتربة ، تناولت من المطبخ قطعة قماش بللتها بالماء ، وانحنت فوق كل ورقة تزيل من عليها التراب ، وحين أمسكت بالورقة الثالثة تذكرت أن أمها حكت أنه كانت لهم جارة تنظف أوراق الزرع ورقة ، ورقة ، وكانوا يلقبونها « بالمجنونة » فأعادت قطعت القماش إلى مكانها وعادت تسير فى الممر الطويل ، وقد وضعت يديها فى جيوب ثوبها .

أخوها

غابت الأم يومين عن البيت وعادت تحمل قطعة قماش كبيرة بين يديها . ولما سألت البنت أمها عن اللفة التى تضمها إلى صدرها ، قالت إنه أخوها ، الولد ، وقد لفته بالثياب حتى لا يصيبه الهواء ، فهلل وجه البنت وطلبت من أمها أن تريها الولد . أخذت الأم الولد ووضعته وسط الفراش ،وقفت البنت أمامه تراقب حركات اليدين والقدمين . رفعت عنه ثيابه كلها ، ولما رأته عاريا حملقت فيه ، ثم وضعت يديها على فمها حتى لا تسمع أمها ضحكاتها .

وفى الليل حين دخلت الفراش ، أخذت تلعب معه تعلمه كيف يمسك القلم ، ثم عادت ، وقررت أن تضربه بنهم .

القاهرة : علية سيف النصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة

من كتاب ممل

أحمد مختار

الجزء الخامس والعشرون . الفصل الحادى عشر . الفيلم لهى . الحدث الوحيد الملفت للنظر فى الفيلم أنه انتهى . البطلة لم تخلع ملابسها . الزوج قرر أن يؤجل السؤال المميت إلى ما بعد عودة الزوجة من زيارة لإ حدى صديقاتها . والفيلم الجانبى إنتهى تصويره وغادر بطلاه الاستوديو منذ فترة .

صفحة ٣٢٥

سينما كذا متخصصة فى عرض الأفلام الطويلة الخالية من الأحداث ، ودرجة استمتاع المشاهدين بالفيلم تختلف من مشاهد إلى آخر . فدرجة استمتاعى أنا وأنا أجلس فى ترقب فى انتظار أن تخلع البطلة ملابسها تختلف عن درجة استمتاع الفتى والفتاه الجالسين فى الركن الأيمن الخلفى واللذان انشغلا فى انتاج فيلم آخر خلعت فيه البطلة ملابسها منذ زمن .

صوت . . . صوت

قصة الفيلم عن زوج يشك فى خيانة زوجته له ولا يجد دليلا . يظن أنها تخرج بحجة زيارة صديقاتها لكى . سألها :

– هل تخونيننى ؟

نظرت إليه نظرة سريعة استمرت نصف ساعة . . . سألها مرة أخرى :

– هل تخونيننى ؟

نصف ساعة أخرى ثم أخذت تبكى .

ساعة إلا ربعا من البكاء .

شوارع القاهرة المظلمة ليلا تستهوينى . اتجهت إلى كورنيش النيل . شعرت أنى دخلت خطأ غرفة نوم عريس وعروسة ليلة زفافهما كل العشاق الجالسين على الكورنيش يحملقون فى . أنا الوحيد الذى لا يسير مع فتاة . يشفقون على . . . يحسون أنى وحيد . أنا ، أنا الذى كونت ملايين الجنيهات عدة مرات – فى الخيال – وتنازلت عنها لصالح وطنى . تخليت عنها لصالح الفقراء ، ولكل الأهداف النبيلة التى يمكن أن توجد فى ذهن معتوه مثلى .

صفحة ٣٢٦

الساعة السابعة إلا عشرة صباحاً .

لن أذهب إلى العمل اليوم .

وبعد أن وصلت إلى هذا القرار جلست فى فراشى أفكر فيما سأفعله طيلة ساعات الصباح الطويلة . حاولت أن أعود للنوم . فشلت كما فشلت فى كل شىء من قبل . لم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكن الساعة قد تجاوزت السابعة بعد . ولكن المنبه كان يحملق فى . المفروض أننى الآن أتناول إفطارى ولكنى اليوم لن أتناول إفطارى فى موعده سواء رضى المنبه أم لم يرض . غسلت وجهى وبحثت عن جزيرة الأمس وجلست أتناول إفطارى . . .

لأول مرة اكتشفت أن شارعنا لا يذهب إلى عمله كل يوم صباحا . يظل واقفا فى مكانه يتحدث مع صاحب محل الأحذية الذى يجلس على كرسى بجوار محله بينما يذهب الناس إلى أعمالهم . وعند يعودون يجدونه لا يزال واقفا فى مكانه . يمكننى أن أفعل مثله . أقف فى مكانى وهم ذاهبون وأظل واقفا فى مكانى حتى يعودوا . وبالفعل وقفت فى مكانى فى البلكونة وتركت الناس يذهبون إلى أعمالهم . بعد ست ساعات يبدأون فى العودة من أعمالهم ليجدونى واقفاً فى مكانى فى البلكونة أنظر إليهم فى إشفاق . . . ولكن ست ساعات فترة طويلة . يمكننى أن أدخل الآن وأعود إلى مكانى فى الثانية ميعاد عودتهم . دخلت . فتحت المذياع . أعلنت المذيعة أن الأغانى التى ستقدمها أغان مملة وطلبت منى باحتقار أن أغلق المذياع . أغلقت المذياع . رأيت جريدة الأمس . لم أجد فيها شيئاً جديداً أقرأه . ارتديت ملابسى وخرجت أتمشى .

رأيت فتحية الطالبة التى تسكن فى العمارة المجاورة لنا وهى تنزل متجهة إلى كليتها نظرت إليها محاولاً تذكيرها بالأوقات الجميلة التى قضيتها معها - فى الخيال - وكم مرة خرجنا معاً بل وكم مرة ذهبنا إلى الفراش . لم تتذكر شيئا . بل لم تلتفت إلى على الإطلاق . أدركت أنها فتاة محدودة الخيال . أو أنها تقضى أوقاتها - فى الخيال مع شخص آخر . ولكى أغيظ فتحية التى هجرتنى خطر لى أن أعيد تكوين الملايين التى تنازلت عنها قبل ذلك لأهداف نبيلة . اشتريت قطعة أرض وأقمت عليها عمارة شقق تمليك بعت الواحدة منها باثنى عشر ألف جنيه . وبما أن العمارة مكونة من سبعة أدوار بكل منها أربع شقق إذاً .

عدد شقق العمارة = ٧ × ٤ = ٢٨ شقة

ثمن بيع الشقق = ٢٨ × ١٢٠٠٠ = ٣٣٦٠٠٠ جنيه

وقبل أن أبدأ فى بناء مصانعى الضخمة لاحظت أننى أسير فى ميدان العتبة ؛ لفت انتباهى مبنى ضخم كتب عليه عبارة «وزارة الاتصالات السلكية واللاسلكية» . لم أر هذا المبنى من قبل . أخذت احدق فيه وقد أذهلتنى ضخامته . نظر إلى باحتقار . قال لى إنه لا يقف على أعمدة مثل المبانى الأخرى بل يقف على سيقان رؤوس الآلاف من الموظفين الذين يعملون داخله . دعانى لكى أدخل واحنى رأسى حتى يضع قدمه فوقها ويقف . . . سرت مبتعداً .

نظر إلى أحد المارة وهو يسير مسرعاً نظرة عجيبة . لابد أنه لاحظ أننى أسير على مهل لأننى لن أذهب إلى العمل اليوم . لا يعرف أن لدى ٣٣٦٠٠٠ جنيه وأننى سأبنى مصانعى الضخمة . جميع المارة أخذوا ينظرون إلى نفس النظرة . ربما لأننى أقف فى طريق سيرهم المسرع بخطواتهم البطيئة . شعرت بالملل يكاد يقتلنى أخذت أفكر فى أى مكان يمكننى الذهاب إليه . كل أصدقائى فى أعمالهم الآن خطر فى ذهنى مبنى «وزارة الاتصالات السلكية واللاسلكية» . يمكننى أن أذهب إليه وأعود قبل الساعة الثانية لكى أقف فى البلكونة وأنظر إلى الناس العائدين من أعمالهم بإشفاق . . . ذهبت .

- صباح الخير يا أستاذ «فهمى» ، اتأخرت النهارده ليه ؟؟

السادسة مساء

سينما «كذا» متخصصة فى عرض الأفلام الطويلة الخالية من الأحداث ، ودرجة استمتاع المشاهدين بالفيلم تختلف .

القاهرة : أحمد مختار

طلعت فهمى

قصص قصيرة جدًا

الغريب

لا أعرف كيف أبدأ ؟ ولكنها مسألة فى غاية البساطة ، ويبدو أن هذه البساطة تسبب حرجاً بالغاً بالنسبة لى . إن الأشياء البسيطة تمر ، وهذا بالذات ما أخافه . أخاف هذه الأشياء التى تمر والتى لا نلحظها بإرادتنا ، أو بدون هذه الإرادة ، عندما لا نفعل شيئا غير أن نجعلها تمر . إننى أعرف أن الشجرة الضخمة ، العظيمة الجذور ، لم تكن إلا بذرة طمرت فى التربة . ولذلك فأنا دائم المقارنة بين هذه البذرة الصغيرة جداً ، التافهة جداً ، وبين هذه الأشياء التى تمر . لن أطيل عليكم ، كنت راكباً أتوبيساً يتجه إلى ميدان التحرير ، وكان من الازدحام بحيث لم أجد لى مكاناً إلا بجوار السائق ، ومضت على دقائق وأنا أرقب الطريق تارة ، وأنظر إلى حذائى تارة أخرى . ثم تنبهت إلى وجه ينظر إلى فى المرآة التى على يمين السائق ؛ وفى الثانية الأولى أنكرت هذا الوجه إنكاراً تاماً ، وأنكرت أن يكون لى به صلة ، وفى الثانية الثانية ، بدأت أتذكر أننى قد أكون قابلت هذا الوجه فى مكان ما ، إنه ليس غريباً على كلية ، نعم رأيت هاتين العينين ، وهذه الأنف ، وهذا الذقن غير الحليقة لأنها لم تنبت بعد ، وازداد فى الثانية الثالثة يقينى بأن هذا الوجه لابد أعرفه معرفة جيدة ، والتقيت به من قبل فى مكان ما ، وفكرت أن أستدير وأجوب بعينى أنحاء العربة حتى أتعرف على صاحب الوجه ، لكنى تريثت قليلاً حتى أتملى الظاهر فى المرآة . وأخذت أبحلق فى المرآة ، ولما ارتدت بحلقتى إلى ، حدث لى ما يشبه الغصة فى حلقى الجاف ، وأحسست بالخجل الشديد ، ثم إن وجهى بلله العرق ، ونكست رأسى لأعاود التمعن فى حذائى ، فلقد كان هذا الوجه الذى أنكرته لمدة ثلاث ثوان وجهى أنا !

الصعلوكان

كان المطر فى الخارج شديداً ، وكنت أقف فى محل لبيع السندويتشات ألتهم عشائى . كان عددنا يزيد على العشرة ، البعض يأكل لأنه جائع ، والبعض دخل المحل هرباً من المطر ، والبعض الآخر يأكل فليس هناك شىء آخر يفعله . كان يقف فى إحدى الزوايا يأكل ببطء وبدون رغبة ، دائم النظر إلى من حوله ، يود لو تلتقى نظراته بنظرات أحدهم ، ولكن الجميع كانوا مشغولين عنه ، تطل من عينيه نظرة حزينة كأنها تبحث عن شىء ضائع . وكنت ألمح فمه يود لو ينطق بحديث ، وأخذت أخطو ببطء وحذر لكى أقترب منه ، تدفعنى الرغبة فى المعرفة وحب السخرية ، ولما أصبحت على بعد ذراع منه ، والتقت نظراتنا حوّل نظره عنى إلى واجهة السينما فى الخارج . حركة مقصودة ، وجاريته ، وشاركته نظراته .

قال وكأنه يحدث نفسه : السينما كانت زمان - أما الآن - أما الآن . وسكت

قلت بحماس زائف : الحق ما قلت يا رجل .

فنظر ناحيتى بفرح وتابع قائلا : عملت بها منذ زمن بعيد - أيام المجد الحقيقى .

ثم سألنى : هل شاهدت فيلم البرىء ؟ .

قلت : نعم

قال : فى المحكمة . . مشهد محاكمة البطل . كنت أجلس فى آخر صف ، وهتفت (يحيا العدل) عندموا حكموا عليه بالإعدام .

- هل حكموا عليه بالإعدام فعلاً ؟

لا . . لا . . أظنهم حكموا ببراءته . . نعم البراءة . . لعن الله الذاكرة !

ومضى يحدثنى عن تاريخه ، ولكنى انشغلت عنه بطعامى . وأحس أنى لا أنظر إليه . ولكنه استمر فى الكلام . لم أكن أكرهه ، ولكن إذا كنت سأسمعه فمن سيسمعنى ؟

وأسرعت ألتهم ما تبقى من الرغيف ، ولما انتهيت ، كان المطر قد توقف فى الخارج ، والرجل مايزال يتحدث ، ولما خطوت أبتعد عنه ، رأيته يرفع يديه ليتشبث بى ، ولكنى أسرعت حتى أفوت عليه الفرصة . كان المطر قد غسل أسفلت الشارع فبدا لامعاً ، يعكس أضواء النيون ، واستدرت أنظر اليه فوجدته صامتاً تطل من عينيه نفس النظرة الحزينة ، وكان على طرف لسانه بقايا حديث يأمل أن يشاركه فيه أحد .

أغنية حبَ حزينة

جلسا فى مكانهما المعتاد بجانب شجرة الكافور ، لو كانت المائدة مشغولة ، يخرجان . لم ينتبه لهما أحد . قالت بعد أن جلست : إنه طقس حار جميل .

قال : ماذا ستشرب ؟

قالت : لم يأت الجرسون بعد .

أخذ ينظر إلى الطريق عبر البوابة . اصطدم رجل بآخر فتشاتما . أخذت تدندن بكلمات أغنية تعرف أنه يحبها .

(متى سترحل سفن الحزن عن عينيك يا حبيبى)

قال : صوتك جميل

كان الرجلان يتقاتلان بعنف ، ولولا أنه شاهد بداية تشاجرهما لحسب أنهما يكرهان بعضهما منذ مائة عام . قال بحماس لا معنى له : إن صوتك أعذب صوت فى العالم .

حسب أنها لا تصدقه ، لأنها فغرت فاها بدهشة مبالغ فيهـا . صمت . انشغلت عنه بقراءة قصته التى فى المجلة . طلب ليمونا عندما جاء الجرسون الذى أخذ ينظر إلى فتاته . شعر بالضيق . قالت بعد أن قرأت القصة :

- لماذا ترى كل شىء أسود فى الحياة ؟

- لا أعرف .

قالت وهى تضحك بمرح لذيذ : هل لأن عينيك سوداوان ؟

ضحك هذا الآخر ، كان الجرسون ينظر إلى فتاته من بعيد : تلبس فستانا أبيض وعند الصدر وردة زرقاء .

قالت : أقرأت بالأمس أن أعلى نسبة انتحار فى السويد ؟

قال بلا اهتمام : الناس لم تعد تجد ما تثور من أجله .

- لماذا لا ينتحر الناس فى هذا البلد ؟

- الناس ينتحرون فى كل مكان .

- أقصد بنفس النسبة .

- الناس ينتحرون عندما ييأسون من الحياة .

- ولماذا لا ييأس الناس من الحياة هنا ؟

- لأنهم لم يعرفوها بعد .

نادى الجرسون وقال له : إن عليه أن يجلس بينهما إذا كان مصمماً على أن يمعن النظر فى فتاته .

احمر وجه الجرسون ، وذهب دون أن ينبس ضحكت عالياً صمت .

تساءلت : هل كان ينظر إلى ؟

لم يرد . تابعت قائلة : يبدو أنه سمعنى وأنا أغنى .

أخذت تندن بأغنيتها طلب منها أن تصمت . أخذت تنظر إليه برقة وحب ثم قالت : لماذا لا ترحل سفن الحزن عن عينيك يا حبيبى .

قال بحزن : لأنها لم تعد ترغب فى السفر .

القاهرة : طلعت فهمى

الخراب الجميل

عبد المنعم رمضان

الخـراب

ازّينتْ أصابعُ المساءِ بالرجالِ الجوفِ
كانت الخطى تشابكت
وكنت لا أشدُّما رآه القومُ من كآبتى علىَّ
أطرحُ الفراشَ
أنزع الذى يبين من صدرى
أقيمُ خلف هذا الباب حاجزاً
وأرقبُ الذى يجىءُ
لا أشاركُ المسافرين فى تخطيطهم بردىَّ
هنا المدائن التى لا تنطوى الأشجارَ
خلف هذا الخط بلدةُ الموتى
وفى الوراء لا تنثُّ الأرض بالذى يخوضُ
لا تدَّاخلُ الخطوطُ
هذا النسغ ليس البحر
هذه المخيمات ليست الغيوم
والمسافة التى تجوِّع الظلالَ
ليست المقاتلين
ها هنا انتشرتُ مثل رقعة الشطرنجِ
أرقب الملوك والخيول والأجنادَ

ليس موضعٌ يرتاده الثوارُ
غايةً
سوى المخيماتِ
كانت الرياح تنبش الأسرار فى مكامن اللقاحِ
تسأل البنات عن مساحةٍ
عن أفقٍ
ينساب فى تخومه الأطفالُ
يلمسُ الندى ظهورهم
فيفرحون
ندخلُ الخرابَ حاملين منه رأسه
نقيمُ فى المدى تصوراتنا

عن الهواءِ
والترابِ
والتوافقاتِ

نشبكُ الردى بمثلهِ
ونستريب فى الذى يحوم خلف البحرِ
فى الذى تدسُّه الصحراءُ تحت الجلْدِ
نحمل الهوى خرائطاً مضاعةً
ونسترُ العورة بالفراغِ
هذه الدماء ليست استدارة الحلمِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا الوطن المستتر الآن
بأغنيات الموتِ
ليس يوقظُ المقرّبين منه
ليس يدّعى الشهادة الخرقاءَ
يكبتُ انتصاره العفويَّ
فى اتجاه آفةِ الحلمِ
يجيش بالهتافِ :
لا تَقدَّمى إلى المكان الرخوِ
أوقفى البيعةَ
فالأشجار لا تسيرُ نحو ضفة النهرِ
ولا يُسِرُّ الماءُ بالذى يخفيهِ
غامرى
بالباقياتِ
الصالحاتِ
قوِّسى يديكِ
سوف يزحف الجميع نحو الشط
يدّعون أنه حليفهم
وأنّ هذه الطحالب امتدادُ عظْمهم
وأنها الفراش والغطاءُ
أنها البكارة التى تدفُّ فى الضلوعِ
سوف يزحف الجميعُ
يرسمون البيت فوق الرملِ
يرسمون الحقل فى تتابع الموجاتِ
ينها رون خلف القائد الذى تعلَّم
القراءةَ
الكتابةَ
الوشمَ
وكىَّ الظهرِ
يختارونه علامةً
وينقشون فوق جسمِهِ المعارك البيضاءَ
ينقشون إصبعين من أصابع الربِّ
يهلّلون باسمه :
إمامنا
تمجَّدتْ يداكَ
هل غمرتنا بما نراه فيك من محبةٍ

وهل أنِستَ فى نفوسنا إلى السكونِ
هل أنستَ فِي نفوسنا
إلى اتضاع الروح
واقترابها من المكان الرخوِ
هل تعفّفتْ خطاك عن قيامة الترابِ
فاتركته لمن يشاء
أنتَ فوق رأسنا التيجانُ والإيمانُ
لا نخاف ما يفر من أقدامنا
ولا نخاف الأرضَ
هذى الأرض فليلفّها الغيابُ
لا نخاف الأفقَ
هذا الأفق فليلفّه الأفولْ
وليُقبلِ الخرابُ رائعاً جميلْ
ليقبلِ الخراب .

البحر قنبلتان
والبارود لا يصل المدينةَ
هارباً من شارة الموتى
ويحمل مثلما تتفصّدُ الكلمات فى جسمى
هنا الميدان يخلو من يمام السرِّ
تشترك الخليقة فى اضطراب الجزء ثم الكلِّ
تشترك الخليقةُ فى الحجاب الحاجزِ
انفصلى عن الأشياء ياقدمىَّ
هذا الكمُّ من صور الحقائبِ والخنادقِ
يلتوى
يلتفُّ حول القلب للسكنى
ويصدف عن بقايا الجسمِ
يأكل من هشيم الآكلين
ومن غرائزهم
ويدعو البعض للإيلامِ
هل تزِنون مثلى القلبَ بالنيرانِ
أم تزنونه بخرائط الزمن المفضّضِ
والصدىءِ

الكيان
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقامرون أمام هذا السرِّ
يتصل الذى انفصلتْ به الأفراسُ نحو الطرفِ
والبارود غاية ما نريد من الفضاء الحرِّ
نشترط الحجارةَ كى يكون القبو أفضلَ
نشترط الطيور لكى يلائمنا الغناءُ
نساير الشرطىَّ فى أطرافنا / ويغيّر الجندىُّ عزلته /
ويقضم من رغيف الحزن فى أطرافنا
يرتادنا الحوذىُّ
والخمّارُ
والنفرُ القليلُ
وتقبل البنتُ الهزيلة من صرير الظلّ
هذا الليل ليل القائمين على السعايةِ
فانفرد ياموت بالموت المقابلِ
فى الأسرّةِ يدفعون بك الغطاء
وفى شرايين المنازلِ
تنحنى عنك النوافذُ
ثم تدخلها كطفلٍ ليس يكبرُ
ها أنا المفتون
أنتَ الطاقمُ البرئُ
من زغبٍ
ومن أضواءٍ
هذا الدربُ كان مسافةً بالأمسِ
صار اليوم ذاكرةً
وهذى الريح تجمع فى عباءتها
الجماجمَ
واضطراب الظلِّ
فاخرجْ عن زمان القبضِ فوق الجمرِ
وادخلْ فى زمانٍ لا تُصفُّ له الشواهدُ
لا تنى الأعضاءُ أن تتهيّبَ الذكرى
فينهدم الكيانُ

يخرُّ

فى قسماتِ هذا البحر قنبلتانِ
والكوفّيةُ اشتملت غيوم القلبِ
والصهدُ المقدّسُ جرّتان من الأزيزِ

وجرتان من الرصاص الصلبِ
والمصهورِ
والأممُ الصغيرةُ غالبتْ حتى استعادت شملةَ التابوتِ
غاصت فى زحام الكونِ
كان القادمون من الربيع يهيّئون البابَ
كانت قامة البرسيمِ أطولَ من صهيل الريحِ
هذا الزرع ليس يَغيضُ
تلك الأغنيات ممالك المتساندينَ
ولا يخون الليلَ إلا الغابُ
والأشجار تلوى عنقَها تتفحّصُ السارينَ
تدلفُ من أنين المتعبينَ
أقاوم الآن الطريق إليكِ
ثم ألوذُ بالأحجارِ
يكفينى الدمُ الكونىُّ
تكفينى اللغاتُ
وصرّةُ الأحلامِ
يكفينى إذا انهدم الكيانْ
كفّان أم زندان أم بارودتانْ
ويدان تنسحبان من شكليهما
فتضيع من شكليهما الثانى
تفاصيلُ المكانْ

شُـــهْد

خلجان مكة تتقى بيروتَ
والسفر الفلسطينىّ يهربُ من شعاب الأرضِ
والفانون يطّرحون مثل الغيم فوق رؤ وسنا
وأنا أمارس عشقى الأبدىَّ :
خارطتى
وشهد
وأقتنى سرباً من الأغنام واليرقاتِ
والحيلِ الكثيفةِ
أستمدُّ من الخيالِ براعةَ المأوى
وأشكو حاسّة التهديمِ للمتطيّرينَ
وهاكمو شهد التى أنوى المجىء بها

ولا أنوى الدليل على الذى بينى وبين القبرِ
ماذا يألف العشاق فى هذا المساء سوى الفجيعةِ
ما الذى يختاره البهو الفسيحِ من الملاحمِ
غير ملحمةٍ تلوّح باسم خائنها
وتقرب من ملاذ البحرِ
تسندُ مرفقيها فوق ظَهر التيهِ
(هذا التيهُ)
شهد الآن تقربُ من معلّمها
وتحفظ آية الإقصاءِ
تعلم ان بين الأرضِ والجسدِ الذى تغشاه
ماءٌ من لهيب الكائنين
العائدين إلى متاهمها
وأخلاطٌ من الأفياءِ
ندخل قاعةَ السينما
ترفُّ على اليدين طيورُك العزلاءُ
لا يتناوب الجسمين غيرُ الرغبةِ الأولى
وغيرُ فضائها الكونىّ
أسحبُ كل أشجارى التى خلفى
وأزرعها على شفتيكِ
/هل أشجارنا تثمر/
أرى شهد التى أمّلتُ
تخرج من ضفائرها
وشعرُكِ غابة تنوى القضاءَ علىّ
أو تنوى ملاحقتى
أسدِّدُ جسر هذا الحزنِ نحو منابعى الأخرى
أمدُّ يدىَّ نحو الصدرِ
تقتربُ الخطى منى
وبيروت التى لا أعرف ابتعدتْ
وبعض ملامح السفر الفلسطينىِّ تذبل مثل بارجةٍ
ومكة كائنى المضغوط فى الكفين
يبحث عن خلاياى
وأبحث عن خلايا شهد
هذا الظلُّ فى الكتفين
هل أنحاز للأسرارِ
أم أنحاز للرؤ يا ؟

أدسُّ الإصبعِ السبابة اليمنى بشعر الإبطِ
ينبتُ فى خلايانا وميضٌ لا نراه الآن
ينبتُ حائطاً
عينان من بَرَدٍ ومن قَيظٍ
أقول إذن يكون البثُّ
ندخل فى حقول الحنطةِ الملساءِ
نرسم فى مخيلةٍ ذراعى شهد
نبحثُ عن قبائلها التى ترعى
نهزُّ الجذعَ
يسقطُ خفُّها المغسولُ
هذا الظلُّ فى الكتفين
نمشى خلف راعيةٍ من الرعيانِ
نسألها
أإن أدخلتنا وطناً
يضيع كما يضيعُ الأفقُ
نهجرُ قاعة السينما
ونشبك فى اليدين البَحرَ
والسفر الفلسطينىَّ
مكة لا تضيع الآن
فى سروالها المفتوق
خارطةً
من الأعشابِ والأعرابِ
أذعنْ فوق نهديها - تجدْ بيروتَ
دسْـــها ←— تختفى بيروتُ
هذا الشارع
الأسفلتُ
والعرباتُ
تفصمُ بينها الأسرارُ
والباقون منه اثنانِ
والفانون منه اثنانِ

الموانىء

وبين الجسم والرؤ يا سرابٌ لا يفُر الآن
قلتُ وما الذى يخفيه هذا الجسمُ
كانت شهد بين الجلْدِ والرئتين

قُلْت إذن يكون الخوفُ فيما خلف هذا البحرِ
كانت شهد آتيةً
يخالط جسمها حلمانِ
حُلمٌ أن يجيءَ الله
متشحاً بثوبٍ من برونزِ الأرضِ
يحمل فى يديه البيتَ
والأبوين والأصحابَ
أو حُلم الخراب الحلوِ
كانت شهد فى الميناءِ
والأقدام
تصعد طَيفَها المكسورَ
ناسيةً غرام البحرِ
بالأغرابِ
والأخشابِ
ليست هذه سفنى
أدافع فيكِ عمّا فى شقوق الجسم
عن ماهيتى الأولى
وعن قدمى وهاويتى
وعن مدنى
وعن هذا الخرابِ الحلوِ
مكة ليست الميدانَ
بيروت التى فى القلب
ليست مثل حبِّ التين
نأكَلها فتفنى فى خلايانا
ونجلسَ فوق سُرَّتها
فضوليّين
مأخوذين
بالأبهاءِ والصالاتِ
هذا الربُّ كان يقيمُ فى المنفى
وهذى الأغنيات السودُ
ترحل نحو شط البحرِ
تمشى خلفه وتفوح بالأخطاءِ
تعرف عنه أن الموت كان هناك
يربض فى جسوم الليل

أن قصائد العشاقِ تخترق البنايات الطويلة
فى فيافى نجد
أن الأمة العربية انفردتْ بساريتين
سارية الفلسطينى
والنفطى
وانكسرت بساريتين
أن البحر سوف يؤوب
يحمل ياسمين الشرقِ
والخوذاتِ
يحمل سلّةً أخرى
ويحمل قادمين أُخَرْ
فهل تتميّزُ الأشياءُ فى الميناءِ
عنها فى صقيع الأرضِ
أعرف أن هذا البحر صار اليوم محدوداً
وأعرف أن هذا البحر صار محايداً فظّاً
وأعرف أننى خالفتُ أشلائى
وأعضائى
وبتُّ أخافها تنسلُّ منى فى ظلام الليل
أعرف أنها انفردتْ بما أبقتْه هذى الحربُ
تحلم فى الصباحِ الرطبِ
أن يتجيّش القتلى
وفى ساعاتها الأخرى
يطاردها الخرابُ الحلوُ
تحلمُ بالخراب الحلوِ
هل تتميّزُ الأشياء فى الميناءِ
عنها فى صقيع الأرض

الوصايا

خذونى نحو هذا البحرِ
لفّوا حول جسمى الشاشَ
واضطجعوا على كتفىَّ
لستُ ملائماً للظلِّ
كان الوجد منزلتى
وكنتُ العارفَ البكّاءَ
والأمواتِ شكل مدينتى الأولى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وشُهدُ نقيضها الحتمى
كنتُ الخارجيّين الذين قضيتُ
فاقتربوا
وكنتُ الطالبيّين/البلاءَ وسكّةَ الموتِ
اقطفوا عنى خبايا الروح
واتخذوا مزاراً فى مهاوى الريحِ
هذى ليست الأولى
وليست آخر النكباتِ
صبّوا جرتى فى النيلِ
والمتوسطِ
الأحجار والأشجار خاتمة الذين هناك
فاقتربوا من الأشجار
شهدُ الآن فى وديان من أحببتُ
والنهر انتشارُ الماءِ
فى الطمى الذى ينحازُ للعشّاقِ
ليست مكّة الأمثالَ
والأنشادَ
ليست حاجيات القلبِ
فاتخذوا المزار وراء هذا الشاهد العضوىِّ

صونوا الموتَ
بالتلويح من عرباته المأهولةِ
الأعرابُ ينتشرون
والأغرابُ ينتشرون
والأرض التى تنسلُّ خلف خرائطِ القتلى
وشهدُ الآن تعرف أننى منها
وتعرف أن فاتحتى بدايتها
وأن البحر يأكل من يضنُّ عليه بالتتويجِ
ليس البحر بالسفن التى تمضى
وليس الوشمَ والمنديلَ والقارورةَ الملأى
خذونى نحو هذا البحر
لفُّوا حول جسمى الشّاشَ
واقتربوا
أراكم تعرفون السرَّ
هذا القالب المألوف محمولٌ على كتفين
فادّرعوا خلاياكم
ولا تكلوا إلى الحراسِ والأجراسِ ذوْب القلبِ
فالقدّاس ينتظر الخرابَ الحلوَ
ضيعوا فى الخراب الحلو .

القاهرة : عبد المنعم رمضان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولادة !

أحـــمد زرزور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زهرةٌ فى السديم . . . !

- اهدأوا ،

لاتسلُّوا سُيوفَ المروءةِ/أو تسكبُوا موسماً للدموعِ . . .
انظرُوا جيداً للجذور : مخضبّةٌ بالدِّما ،
والدماء : قرابينُ زُغْبِ البَسَاتين فى القلب ،
بُصُّوا إلى الصَّرْصَرِ المُستكينِ على باب « عادٍ »/
ولاتسألوا عن غياب الفصول . ،
اسمعوا ذكريات الدماء التعيسة/
ثم انْسُجوا للزمان المُضَّيعِ بين العشيرة
والوهم :
ثوبَ الرحيل !

احلمى بالسواد . . .
ولا ترقبى غيره ؛
: أنتِ أيَقظْتِ سَطْوَته فى الرمال/فدَاهمَ
شـــوقَ
العروقِ . .

- فمن يجهل الآن موت الحديقةِ . . ،
من يتحاشى بكاءِ
المَطَرْ ؟

ويامطرَ المرثيات : تَوَقَّفْ عن الرحْلاَتِ الهَبَاءِ ؛
فلا دارُ «ليلى» تضيءُ نوافذَها فى المساء
ولا عشبُ وديانها يفْقَهُ
الأغنياتِ
الندِيَّةَ . . .

، . . . . .
، . . . . .

آهٍ . . . حذار من الليلِ
من عُجْمة الأرضِ . . . ؛
سِرٌ للبلاد البعيدة خلف تلال الرماد ،
وحُطَّ على زهرة النار
آه . .
تصيرين برداً/سلاماً على العارفين

- أيا زهرة فى السديم -
السيوفُ رأتْ فى الصباح
مكيدات عطرك ،
والدمعاتُ انكشفن على دنس الساق . . !
. . . . / . . . . / . . . . /
هاأنتِ منسيةً فى نهار العبير ،
وممسوخةً فى
أماسى الغناء . .
فلا تصرخى /
= زهرةُ النار جاهزةً للوميض ،
ومن كهرباء
اشتعالك
بالموت
: تولدُ شمسٌ «ليارا ،»
وللعُشب إذ
يستبين ،
وللّيْلَة
الماطرَة !

القاهرة - أحمد زرزور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة

محمود عوض عبد العال

السرادق طويل ، مقصوص السقف للتهوية . . خرجن من البيت المجاور . . من يبدأ السير ينتهى به العرق يوماً . .

حطت فوق فراشها مثل غراب منكود الحظ . . ابنتك غابت عند جدتها ، ابنك عند الحلاق ، غاب أكثر جارتك لم تعد من الصيدلية . . ساعة الحائط هل دقت السادسة ؟ ريقك ظل جافاً منذ كوب الماء الماضى . ملعقة دواء . عنكبوت السقف يجوب خيوطه البعيدة والقريبة . رائحة شواء سمك وافدة . جدول إمتحانات إبنى معلقة فى ذيل نتيجة الحائط . شىء تحت المقعد المهجور له ظل .

قشر الصباح منذ الصباح متناثر على حرف المائدة . هواء الحجرة يحملق فى صدرى منقبضا . انتفاضة عروق الساقين . ليس حملا من حرام .

فى شفتيها ألم مردوم على سنوات .

كان ظلى طويلا بطول الزيتون والبلح . وقع أنفاسى ندرس تحت النوافذ . . مجدولة دموعك على قرص الرحمة من الله . . نشترى منك البرتقال والملابس والأوز والبيض . . معونة . . كنت أرتجل الحزن فى ممسحة البلاط . . أين جارتك التى غابت ؟ جاء . . بندقيته يوزعها على زغاريد وعويل أمه . فى قفص عريض معلق فوق جدول إبنى . ناولته خبزاً مقدداً . . لا نطهى فى الصيف أكثر من يوم فى الشهر.لما هدأت حشرجة الأنفاس الضعيفة تحت النوافذ ، وجدتنى معه عقارب الساعة نتملق مشوارها المعطل . صنبور الحوض الجاف يمتحن قوته . كفك تحته تدارين قلقك . يفصلك غطاء أعمى ، يملأ صوته وعينيه وقدميه . . يصبح يوماً سىء السمع . انحرفت يميناً إلى البحر . هواة الصيد ينفقون الوقت بطوله على أمل . .

. . تتبعه ثم تتوقف .

. . كنت شيئا طفوليا مناكداً مقرونا باسمه . . نحوه . . إحتقار تنصتين إليه بالقرب من سياج عينيك . . يشغل عود ثقاب ويناوله لى . .

. . إبنك مريض يئن على سجاد المسجد للتسول . تدنو جوانبك بغير تعب لأول نذر أرض غرفتك صحراوية ومباحة مرة ومرتين . خذها . . ستمر الرجفة واقفا ، مغطى غارقا فى صورة بهدؤ رصاصة واحدة ، رحلت حفنة من تراب . . الدود الأبيض ينتظر .

الغارات لا تخيفهم ، المخابىء لا يدخلونها .

. . ابق معى يا بنى . !

كشف عجوز عن أذنيها وقت إظلام تام . . (هل سمعتم ؟) .

العربات تندفع ، فحيح ، مواء ، ظلم ، شهقات ، انفجارات ، رائحة ، (خراب يا عالم) .

. . يهاجر بؤسك منك . . إليك !

إلى جهة ما صبئوا مناريس الأجر الزهيد فى كفى ولدها المحارب . أعمى يفتح بوابة الله للداخلين . ثمة موقد فى مقهى يملأ مئذنة جامع من النحاس . المنشفة مبلولة على كتفيك . هذه النوافذ منتوفة الريش . ألف ألف رصاصة . كان هواء الشمس المحروقة يذهب أنى وجد عجوزا .

- أدخل بينك .

- . . لا أرغب .

غابت عند جدتها ، يغسلنى روث البائع والساجد والظالم والمسئول عن الظل عند الحلاق أغنية محمومة ، تطل من نافذة مواجهة .

اللحوم على واجهات الدكاكين . الدم .

أنت تمر تحت المذبحة فى أفريقيا قال لابنه وهو يموت «يا بنى أسفك إلى الصحراء والموت ، والنسيان . وتتبعنى !! .

فى حمالتى زجاجة خمر ، وهضاب المرتفعات المحتلة . أرتدت ابنتك بنطلونا ضيقا مخنوق الوسط . تدنى العنكبوت وصيده بين ذراعيه ، لا تقاوم ، لا تقاومى ، لا أحد ينهض . أزرار قميصك أين !!

على الأرصفة يندمجون فى شهوة الصراخ للكل . فتحوا الصفحة الثالثة فى عيون طفل يعشق صور القطط الحمراء . الذباب يحط ، فى دوائر ، فى دوائر . . وراءه فى بلاهة . سقطوا فى عين الشمس تباعاً .

من يدق الباب هذه الساعة !

- أم وحيد !

- ليس اليوم . بعد الغد موعدنا .

- أريدك يا حاجة . فى موضوع آخر .

. . وهم . . تصريح الخروج من المعسكر . الحذاء مدبب الوجه . لماذا . صمت المقابر . تنهض ، تلتقط الصوت الأكثر حبا . تمسح جبينها ، تتقدم . تكسرها خاطرة بين النداءات لا عليك ، بضعة أقدام فيكون النور قد هبط . كل النوافذ مفتوحة . لم أر سلكا واحدا ممتدا بين البيوت . يظلون على الأرصفة ويدخلون . يمنحون شروحهم للأصوات المسموعة ، قبل أذان الديكة ، فيقولون بأسف معقوف : «هذا معقول» !

نصف عدد المنتحرين من البنات فى يوم الزفاف الأول . الانظار إليهن يغسلون إيديهم قبل الأكل وبعده . نلجأ للراحة خارج البيوت ، طفل خائف ينتظر عرى قدميه يمدهما إلى الأمام . شىء يتحطم . من هنا ، فى طول زمن الشارع تومىء . يتبعها الابن والبنت . نال منها نصف شجرة العائلة . تكح فى الصحراء . ، تسعل . لا يرد أحد عليها . قصاصة ورق صفراء من تحت الباب «فلنحرق هذه الدنيا» فنان السوليت يدخن . وجه زنجى مفتوح . زرار القميص العلوى . الهاتف مرفوع السماعة رفات .

- تعرفنى . !!

- أذكر عطرك .

- تقابلنا .

- منذ شهور الشتاء الماضى .

- رددت قراءة تجربة شعرية .

- تجربة حب بالتأكيد .

- لا أومن به .

- . . . . .

- هه صدقنى .

- صوتك حلو . قلق .

- متى أراك .

تبحث عنه . فى معناها هبط الليل . عند الطفل . ما تبقى دمعة عين .

لنسكن أرض خائب عن مقبرة عظيم .

- نتقابل أين ؟

- عندك كلام مّفيد !

- نعم !

- لا تلمس راحتى وأطلبنى فى أيه لحظة .

هناك فى الهو مراكب الصيادين مرتفعة الصوارى . تتلعثم تيارات الماء على جدران الهلب . ينزوى فأر هارب من البرد ، فى بيت ملىء بالأطفال . إبنك نام على رصيف البحر فى عز البرد إذهبى أول شارع ، آخر شارع أول شارع آخر مقهى مطمئن ، دكان مفتوح ، بائع متجول . سور أبيض بارتفاع واحد . سوق خضار خاو .

بنور على سطح الجلد .

رمى بندقيته بين فخديه (هأنا جئت) : أين أذهب ؟

- هذا النوع غير موجود .

- أعمل معروفا . أنا خائفة . !

برقية تغازل نهر الدم . مع أُمك يقرأ لها جار . (جاء ولدى) . حمل جواله الأصفر ومضى . تعبئة الكاكى للعملية ٥٥٥ جاهزة من هم رفاقك ؟ تنابلة يطالعون وجوههم فى مرايا بعضهم . سيجارة مبطنة بالمزاج الخوذة ، الهواتف ، عارى الوجه ، لا يصرخ ، الرتب ممنوعة ، نسى مطلع أغنية الحب المرتجلة . طوابير . طوابير . . لا . لا . . العربات تنتظر الأوامر غطت عيونهم بضعة صوت قوى . زمن البسالة تقدموا . .

دخلوا لحاف الليل البارد ولم يضحكوا بعد الآن . يؤجرون مقاعد البحر ، قد أكلها الملح . متعبة أنت كوم غسيل ، الأوانى ، المايوه داخل عربة أجرة . الشقق المفروشة تستجلب النوم الحرام كل ليلة . . نامت فى القطار . شراء كيلو السمك يأخذ ساعة ، نام ابنك على ظهر القطار . بندقيته معه . توقف نباح القطار عند آخر مدينة ساذجة . يحرسه ربنا . جانب مظلم فى الحجرة ، لذغ النوم ملابس أنيقه معلقة . فى طائرة . الصندوق الأسود مثبت عند الذيل .

هبطوا إلى الأماكن .

- ميدان قدميك وساعديك وقنبلة زمنية . هو يعرف صيفا مغشوشا مرا .

- السادة ركاب الطائرة .

- . . . . . .

- العافية لكم . نحن أبناء هذا العالم . أبناؤكم . فى مطار قريب سنهبط . . الطائرة وأنتم ونحن الأشياء ، فى عيوننا . . لسنا قراصنة . نريد أن نرتاح فى بيوتنا مثلكم .

- يا عـ . .

- يا عالم . . تكلموا .

عبر الحدود ، جند ، الوقت ضيق . . شظايا الدموع تتسرب داخل معنى واحد ، طائرة ملقاة على صفحات الجرائد . أسندوا آلات التصوير على كتفى حتى ألاحظ . أسطح منازل المدن صداحة بالحزن . إلى شرفات بيوتهم ، يمضغون كذبهم .

بروزت عنوانى فى السجن . مقهى عميق الحب تحول إلى مقامرة ومطاردة . قبو الطائرة يهدى . يسيل لعاب الركاب فى ألف صورة موت،البيوت المستريحة تزار لتفاوض . الذباب المحبوس يحاول الإنفلات من ستارة الباب المعدنية . ذابت تجاعيد الأسئلة المطروحة .

ناقل الصوت يلحن فسىء، سهراية إلى العنبر، قدمك فى ماء النيل وفمك ممطوط بقرش مزاج . التعب والجوع والكلاب والذباب . يتطابقون فى نمو إعارات القرى ؟ جذور . . أصداف البحر العذرية . . بعد آذان العصر يعدون الطعام قبل هبوط الليل العناكب من الشرق إلى الشرق . مقطوعة أنوار البيوت . غاب عند الحلاق ومعه بندقيته منواه .

ننتقل بكم الآن إلى إذاعة خارجية . شريط أعمدة الهواتف حولها كلاب وأطفال يبولون أسكافى يدق مساميره فى عين الشمس . روائح بيوتهم المبلولة مع حزنهم . سانت كاترين مزنوقة بين النجار . فى الميناء يسرقون زجاجات الدم المستوردة . قدامى المحاربين فى طابور معاشاتهم المتأخرة . يتثاءبون آمالهم مبهمة . لا يستعملون أطرافهم .

«هذا إجتماع المحاربين القدماء أرحب بكم» .

يمد ساقيه على السلم . بصمة أمك شاحبة على الصورة نزعوا ظلفك يا أبي ، ولما دخنت شكوكى فى مرآة الحلاق ، وجدتك ترفع بندقيتك على سلم طائرة مرهونة ، ظل النمل يطارد وسادتك ، وأطيافك . لا يقتل الكحول النمل . يقتل الإنسان . مستنسرا بروحه تراب الصحراء فى همة حيوانية .

«يتفاوت الأنبياء فى شق أثوابهم من فوق إلى تحت» .

خافوا مرور السفينة ، وكان معه رهط ، فى نواحى المدينة يفقأون عيون الأكاذيب استمر غناء الكبريت المشتعل لأول مرة .

هناك .

الأب ضئيل الأرادة ، يتكلم من أنثاء بقوة . . تحولن إلى الأم ، السوق مرتفع الأسعار كلب يلفظ أنفاسه تحت شجرة مدرسة . الساق فوق الساق . زمن أشجار الشائعات زمن الكرة فى الملاعب ، زمن خطف البنات والحقائب والنظارات . .

- تصفعنى يا قذر . ؟!

- ماذا أفعل لا تريدنى .

- برىء منك إلى يوم القيامة .

- كلام (طاخ) .

- تصفع أبيك يا قذر ؟

- وافق على السفر .

- كيف ؟

- أعطنى نقودا . لأكون حرا فى سويسرا حتى يوم القيامة .

- وأين النقود ؟

- قدم الطلب سلفة من جديد . استعطف المدير ورئيس القسم والمراقب . تصرف تصرف كما يعجبك .

- أخرج يا كلب .

- لا تستطيع !

- سأطلب حمايتى منك .

- لن تفلت منى .

- أخرج أخرج .

- لا تصوت مثل النساء .

- أخرجوا هذا الحيوان . لا أريده ، لا أعرفه . برىء منك .

- مهلا لا تعاقب نفسك .

- ملعون ملعون .

لقاء نزهة على البحر فى جو الصيف ، مالت برأسها على كتفه أمام المصور على شفتيها قليل من الضوء فى إستسلام مخدر كف الشك فى نمو نقص فى عضلات الكفاح وتخطى الخوف . كل البيوت حزينة على مقتل شاب فى مظاهرة كلب سبق عطشه ومد شكله ليتعاطى سجائر الحشيش . هز رأسه مالت برأسها وجدها على ضريح «سيد درويش» . لا يشتهى أحد موت أحد تحت قدميه . غادر البيت الآن . ينتظرون حضورك فى أحلام الليل .

- غيبة أعماق عينيك .

- عندما أحزن لا أبصر شيئا .

- سأذهب عند أمى لأرتاح .

- أمك موجودة ؟

- وعندها أجدنى سعيدا . .

- لم تعلمك شيئا .

- علمت نفسى كل شىء .

- كلا أنى أعلم أولادى . لا أتركهم للزمن .

- أنت شهية جدا . .

- السفر يا أبنائى حسبما يروق لكما الاتجاه . . والذل يأتى بالتدريب عليه والقذارة العميقة فى كل الناس . . قواعدي . . .

- أنا ذاهب إلى أمى .

- أنت سخيف ومنحط .

- وأنت ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- مثلك .

- هه إعتراف امرأة سافلة .

- جو البيت دفعنى إلى الخارج ، الكلاب تنتظرنى ، أريد أن أموت فى أى وقت ، سأترك لأولادى صدى أم داعرة . لا تترك بندقيتك يا طفلى العزيز . سوف ترتاح بندقيتك على كتفك وأنت تقتل أعداء أبيك .

مدير المكتب الثقافى فى الخارج يعوم على ظهره بدءا من أفريقيا حتى شمال الدنيا . . «ردا على تعليماتكم» ساعى البريد يحمل فى رنتيه ايماء إلى رسائلهم مسامير فى جدار زاوية قرية المهاجرين . كشوف المفقودين فى العمليات الحربية . قشر بياض المسجد سقط على «قارىء السورة» .

نسوا أذان المغرب فلم تظلم القرية . يتساءلون عشية المكوث فى الحفر .

زيت البنادق الساقط من كشوف المفقودين .

- تعرفون بعضكم . .

- لا تنظروا وجوهكم تكرارا .

- أبدا !

- كل واحد يسكت على نفسه .

- أبدا !

- هه . أنتم ميتون .

- نأكل ونثرثر ونحلم . . أحيانا نتربص ببعض .

- تكرهون بعضكم .

- قل لنا هل عاد أخونا من العملية ؟

أحفروا آبارا للشرب فى الشوارع . . لا تثرثروا فتستهلكون ريقكم . لم يعد هناك ماء بعد صلاة المغرب ضربوا مستودع المياه . الأولاد فى الشوارع يحملون أوانى . بحثا عن ماء اللبن للأطفال ، الحيوانات فى صلاة مغرب اليوم التالى تكون قد نفقت إحترسوا من ماء الترع ماء . . ماء.الشحاذون يتولون الماء .

مندوب عمليات الأمم المتحدة .

«مد يده يبحث عن المفتاح ناول كتفه للجدار لم يفكر طويلا إعتدل فى ذراعه داخل جيبه كان المفتاح غائبا . صرخ . . أحد لم يرد عليه» .

الزوجة فى قمامة الألسنة .

منحتك صوتا مخضبا بالألم.طعنت .

مفتاح دولاب الأرتواء للأمم المتحدة سرق للأنهار . . شىء نساء منوب عمليات الأمم المتحدة لا أذكره وجه ميت ، أسند رأسه على الحديد البارد ، سعل التراب المزنوق فى خياشيمه المفتاح كان على كتاب ، كان على باب ملهى ليلى ، على مسمار الصالة . . فى رأسك مجموعة المفاتيح غابت .

. . معرض أخناتون الدم فى صورة مايسترو . .
سرقت عربة اللبن والحب وقالت المحكمة للتأمين . . ألف رأس طفل دفاعا . . السائق يبكى زمنه ، قصير القامة ، محدود النقود . .

- هل تقرر موعد نزولنا من الجبل . .

- الليلة . . غالبا . .

- جهز لنا السجائر . . تعالى نرص الأمتعة . .

- إنتظر حتى يضغط الليل . .

- لا تشغل بالك . .

مشاجرة بين الأطفال . . بالحجارة . . الباب الصاج موارب . . نوم . . أبى العزيز . . لا وقت كاف ، حكاية المنام الذى وقد على كل العساكر الليلة . . جميعا جلسنا نكتب رسائل للأهل . . حتى القائد حلم مثلنا . . اللهم أجعله خيرا .

- من فضلك . . أريد مصر رقم ٦٧٠٤٨

- . . يوجد تأخير نصف ساعة . .

- . . لو سمحت . . مصر بالمستعجل . .

- تدفع أكثر . .

مـــوافق !

- هه . معك مصر . .

آلو رقم ٦٧٠٤٨ الساعة الآن مضبوطة . . أين سيدك والأولاد . .

- خرجوا من مدة . .

- مشتاق اليكم . .

- . . متى عدت ؟ !

- عرفتنى يا أم محمد . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- . . الذى مر على مدينه . .
- كيف أحوالك . . وجدت إبنك ياترى ؟
- ربنا يسهل ويعود . .

. . حجرتى فوق سطح الأمم المتحدة يزورها عمال المصاعد ، محام يقطن فى حجرة مجاورة يرتجل أشعاره فى الليل على ضوء القمر . . رائحة القلق على هذا السطح المرتفع . . خرج من الزنزانه وهو يجيد الفرنسية والأنجليزية . . أرنب مذبوح فى الشمال ، زحام طوابير الخبز . .

. . توجه شاب الى مقابر عائلته . . فتح المقبرة . . ، تمدد وهو يشرب زجاجة سم

* . . سابت البنت القرية . . العطش إلى زهو المدن والأناقق . !

* . . أصيبت عجوز بطلق نارى مجهول أثناء مرورها على سوق السمك . !

* . . موقف سيارات . . داخل كل سيارة بيت دعارة . .

* . . يدفع زوجته وبنت عمه وأمه الى كازينو مشبوه ، مقابل مبالغ يحصل عليها من الزبائن . . قال زبون فى تحقيق : القواد مصاب بشذوذ جنسى !

. . تظهر نباتات وصراصير وخنافس على التراب من الحفر . . تمام حجز المساجين . .

أيوب الرفاعى . . أنت ؟

- . . نعم !
- جنايتك . . ؟
- هروب وقت الحرب . .
- . . تنتظر المحاكمة . !
- . . كان الكل يعمل . . العساكر والضباط . . والإمداد يتم ليل نهار . . لم أجد فرصة عند أحد للكلام . . عجزت عن البوح . . ضبطوا أمى فى بيت مشبوه . . قبضوا عليها . . كان لا بد من الهروب . . شرفى ضاع منى فكيف أسكت ؟ . . أدور عليها فى الحبس المؤقت بمركز الشرطة ، ضاعت منى . . قال لى عم أحمد العطار . . أنت فى حالة حرب . عود الى زملائك ، بعدها . . عدت الى موقعى . .
- الهاتف يطلبك . .
- أفندم . . من ؟ . .
- أسمعنى ولا ترد . . خذ بالك . . أمك . . كنت فى الحبس المؤقت وهربتنى أم على ، لا تترك معسكرك . . سأذهب إلى قرية المهاجرين . .
- لكن . . !
- . . لا تتكلم أمام رفاقك . . مع السلامة . !
- . . منهم من ينظر إليك . . تأويلى حلمه «اليهودى الذى قتله القلق . . » اليه إبنه من فرط تعب التجوال . . حصد أخبار الجرائد . . غنوا فى إستطاعته مصائب الطرق المضروبة .
- . . القرآن المرتل يرفرف فى دكاكين الأثاث الخالية من أحد . . فنجان قهوة بسكر ، سيجارتين . . رفع مزلاج بنطلونه الساقط تحت . . رأيت صورتك وأعرفك . . قابلنى . . جو جهادى مسقوف بالنوايا . .
- ماذا ينتظرون ؟
- لا أدرى !
- . . أنت بينهم ؟
- . . وجدتهم فى طابور . . دخلت . . كلها فوائد . . النمل ينتشر فى صمت . . صفراوى البطن . . فمه مفتوح ، لايخطىء الصبر . . من كانت إبنته تركب الترام ، لايفصلها عن الواقفين مقدار نور ساقط . . عصافير الزينة . . إبنتى . . نهضوا يغيرون الماء والحبوب . . ينظفون سقط مكانهم . . يدوم . . يحكون فى جمعية الشابات المسلمات قصصا ملفوفة الرأس ، ما عدا الوجه والكفين . . المزمار يدق . .
- تذكرت الآن . .
- . . هه !
- أستريحى . .
- معنوياتى الآن سليمة . .
- النوم لك أفضل . .
- . . كنا نرقص . . هيا نرقص . !
- أحلامك مزعجة . .
- . . كنا نرقص . . : هيا نرقص . !

. . عند عتبات الدم ، المصورون والمراسلون الحربيون مطلقا يأكلون الشيكولاته ويضاجعون . . حظائر الأوصاف فى أجولة حرة وكافرة الى العالم . . كتفى الى العالم . . لصق آذانكم . . جفاف البصمات لم يقنع رؤساء تدخين الحشيش بجدوى التحرك .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

. الشمس على نصف المصلين يوم الجمعة ،مكسورة على بيوتات حقيرة للباعة الجوالين . . تتدحرج عروس الى فراشها مع أنفجار شاكمانات السيارات والدراجات البخارية حول مقام سيدى أبو العباس المرسى . .

. . فى أول ليلة من الأسر . . صنعنا من لباب الخبز قطعا . . هى أجزاء لعبة «الطاولة» ضابط اسرائيلى حاول الهجرة الى أوربا ومنعوه . . لعب معنا . . حكموا عليه بحمل جرادل بول الأسرى العرب . . الهاتف يوغسل ، يزوغ ، يوقظنى . .

- . . أفندم !

- . . موجود . . كل الأفراد . !

. . استقر ومعه آخرون تحت لافتة لإطلاق الرصاص . . أنت قريب من ألفة التعذيب . . مجرد ندبة على صدغ الصحراء . . ساعة عند صمت الدهشة . . كان أبوك يجرد على فقراء القرية . . خريطة كاملة سقطت فى أيديهم . . لم يأخذوا من المدينة أكثر من عناوين الواقفين فى الشوارع . عسكرى سرى يبصق فى عمق أفريقيا الغامقة . . !

. . جميع الأعمار هنا . . أنا و . . و . . و . . متقاربى فقدان الرضا . . تمرق عربة جيش . . لا تدرى أنا ننتظر . . كانت أول عربة . . !

الأرض واسعه . . ترتدى سروالا مخططا ، تبلغ حمولته . . البرد ، والعويل الموجع ، ونظارة طبية ، والقمر الخائب خلف السحب ، وأعواد الكبريت . . حرابها داخلة وخارجة . . لا تصغى ميناء ساعتها أنشق فى صدره ، محدوداً ، يرمى ظله على وقت . . هناك . .

ما هذه الضجة . . ؟

أمى . . قد عدت من الحرب . .

إبنى . .

عدت يا أمى . . عدت . .

. . لا . . إبنى لا يعود حيا . .

تداولت نملة مع رفيقاتها . . . يا أيها النمل . . أدخلوا مساكنكم ، فى شقوق النافذة . . أجروا فى الظلام . .

هب تراب جائع فوضوى . . . بملاحها وسروالها كانت تدخن تعبها بإزدراء . . قلنسوة الحرب تغوص فى سروال مخطط علمونى تفادى الضربات فى منطقة التيه والعمى غفوت . . منوما مبهوتا . . مستمرا فى دفعك كلما مر قطار مسافر إلى الصحراء . .

لا تصلح لشىء . . خذوه . . خفت صوته خفيرا على دورات المياه . . . مبتوعا بضحكات الأوزار من أرض الطابور . . كان جوالك هنا ، لصوص الفانلات والجوارب والأغطية الصوفية يختفون فى كوع القرد . . ظهره إليهم فى طريق كوع القرد . ح . تردد . . العساكر المساجين هناك . . تجار السنوات العجاف على كتفيك دما تبقى من الأيام .

كان طفلا ذكيا ، أشعلونى حيا ، بانت فحولتك فى ذقن مجروح من موس صدىء . . يهزؤ ن من الشخص المهذب . . سووا أمره . . على مهل . . متحسسا صعود الضجة من دكاكين الساجين فى كوع القرد . . فارقنا فى داهيه . . طابور عمل حفر برجليه فى الخلاء . . طابور نظافة الأرض ، طابور نظافة الإ شعر الجسم . .

أمى . . جئت ٤٨ ساعة . ح .

هه . . لا . . لست عبيطة . .

أمى . . أمى . . أمى . .

هه . . هه . . لان . . إبنى لا يعود حيا . .

أوامر الطبيب . . لا تنهض قبل أن ترسل الشمس نورها من خصاص النافذه . . النمل أطمأن فى بيوته . . أرجوك يا أمى . . هذا حلم . . أريد من يملأنى ضالة بين ذراعيه « . . عيب يا أمى لون مايوه البحر أسود ، على جسدى الأبيض . . لك ما شئت فى الماء» . . فى نبؤاتها تسير على عكازين . . فتح باب الحجرة بعد دخول نور الشمس . . لسان العكاز طلع على الشارع . . مرت عربة بائع ليمون . . وجوه تتدفق على محطة الأتوبيس . . تتحرى الصدق فى خطوات السايلة . . أرملة أحد الشهداء توصل الأطفال الى دور الحضانه . . لملمت ثوبها ودخلت . . فى وجهها أستأجر ابتسامتها الكاذبة ليحكى . . يدب فى عته عينيها . . كانت قد بلعت ريقها وفى لسانها زمن تحجم عنه . . فتح بندقيته أمام الضابط وكشف على نظافتها وكانت جيدة ولم يبتسم له . . خرج

عدد من النمل يستطلع . . المسافه بين كل نملة ونملة . . ثابته . . ناولته عكازها ورقدت على فراشها . .

أحضر لها فنجان قهوة . . وكانت تزور أبيه . . من جوار سور المقابر زادت أنفاسها إلهاثا . . مع شخص لا

يعرفه أوصلها الى البيت والعكاز فى يده . . أنا أمامها وتنكرنى . . يجعل لك فى كل خطوة . . سلامة . . مواعيد القطارات . . فى مقهى رصيف المحطة نتواعد . . النمل يرسم خطا طويلا متصلا . . من هذا الى هناك . . لا أعرف هدفا يقصده النمل . . أعطوك طفلا من نافذة الأوتوبيس . . يادفعه . . أمه تحاول النزول واللحاق بابنها . . تدلت من بين أقدامهم على السلم ، كتواشيح فى رثاء عظيم . .

المنظرة :

نافذة وسرير ومقعد وباب . .

أم عجوز ترقد فوق الفراش

إبن جالس فى حالة هزيمة

الوقت نهار صفراوى

الإبن : أمى . . أمى . .

الأم : . . (لا ترد . .) . .

الإبن : . . ها هم زملائى قد جاؤ وا فى أجازه مثلى . .

الأم : . . (لا ترد . .)

الإبن : حين أكون بجوارك ، وتنكرين وجودى . . هذا يا أمى مؤلم . . فتشى عنى . . هنا فوق هذا المقعد . . سوف تلمسين جسدى . . سوف تتأكدين إنى حى . . كيف أتكلم وأنا ميت يا أمى زحزحى هذه الأفكار وأسمحى لى بدعواتك الطيبه . . عرفت أناسا لا أفهم كلامهم الجاف الضابط لا ينظر نحوى ولا يمنحنى مجرد إبسامة . . ظلت يدى مرفوعة بالتحية على باب مكتبه عاما ، أو عامين أو خمسة . . لا أحد يرد عليك . . فى يوم . . القونى فى كوع القرد . . مع العساكر المساجين

وكان معهم كلب يشم أصابع القدمين بمهارة . . خلعت حذائى . . نهضوا جميعا . . لو لم أتكلم لأصبحت واحدا منهم . . هناك سؤال يومى عن عدد الهاربين والمقبوض عليهم . . هل تسمعينى . . فلنعط بعضنا كل الراحة يا أمى . . كفانى فخرا أن أخدمك فى ال ٤٨ ساعة . .

الأم : (تتنهد بعمق . .) . .

الإبن : . . مفتاح الشقة فقد منى مرة . . والله . . كدت أجن لكن ربنا كريم . . وجدته مع حارس غرفة السلاح . . هه . . ردى على . . حاولى . . لم يبق سواى . . كلهم تزوجوا . . سأعود غدا إلى رفاقى . . وأركب قطار الصباح المبكر . . ماذا أفعل من أجلك .

الأم : (تنهض من فراشها . . تأخذ عكازها تحت ذراعيها . . تخطو نحو النافذة . . تحاول فتحها . . يسرع إليها الإبن . . فترده بذراعيها . .) إبق مكانك . . إبق مكانك . .

حاول أن يرفع رأسه . . تدفق عرق بارد . . تقلص ، تكاثر النمل على الرصيف المقابل . . ولم تكن شارة المرور خضراء . . حاول أن يتصاعد وهو يغادر نظرات النمل . . من يجرؤ . . تحسس الصحراء وبندقيته وتصريحه . . قبل حزنه المعجون بجوع المصيبة ، وفتح الباب خارجا . . صمتا وذهولا مستحيلا . .

الأسكندرية : محمود عوض عبد العال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاغتيال

مرعى مدكور

حفظ « القناوى » مايكرره مؤذن زاويتنا ؛ أن الله - عز وجّل - لماّ بعث نبينا محمدا صلى الله عليه وسلم ؛ رسولا إلى الناس كافة ، كان من أمره ، صلى الله عليه وسلم ، أنه قال فى الناس قول الله عز وجل :

« اضربوا فى الأرض وكلوا . . »

وكان من أمر الناس أنهم يجتمعون إلى الصحابة كلما حلّ ضنك فى المعيشة وقلة فى القوت .

ويركن مؤذن زاويتنا سيفه الخشبى ، ويسلم ، وينسل « القناوى » مارا برأس الجسر ، ويفكر فى كومة اللحم وهو يشيع المراكب المسافرة ، ويؤكد لنفسه أنها - حتماً - راسية راسية .

. . .

ولمارست المركب المرصوصة بالفخار لأم الدنيا ، نزل « القناوى » ، ولمّ كبشة اللحم ، وبصّ لدنيا الله الواسعة ، وصلب طوله وتنهد ، وتعجب ، وقال لنفسه - هو الذى لايملك العُملة - :

- أى مكان والسلام ، فيه ينستر اللحم ، ومنه يبدأ المشوار .

ولف « القناوى » ودار . وحل برجل ، وقال له : « حق الله » لما ناداه بعد أن رد عليه السلام ، وآنسه وقعد . ولما شاف الأرض تبخ نارها ، ركع الركعتين فى صحن الجامع القديم ، وأطاع لرجل لما أشار عليه ، وشغّل فحه ، وزرّب « القناوى » المكان ، وبالبوص سقف السقف ، وشد عليه - زيادة فى التمكين - بحبال الليف . ضرب الأرض ، وركّب الناطور . لف الدولاب فلف ، ودار . وصوّر الفرن الذى يأكل العفش ويحرق الطين ، وسمى القناوى باسم الله . فرح الجار لما لف القادوس . ولعبت الأصابع مع الدولاب . ورصت الزوجة فى الشمس ، وناولته ، وألقم الفرن الواسع البوز . ولف الدخان . وحل الناس لما شافوا الشوف . وبصوا على البدن النحيل وقالوا :

- عفارم يارجل . . ! . .

وضحك القناوى ، وزاد . وزاد الأغراب ، وضربوا حلقته . وراحت العربات وجاءت العربات . وضحكوا - الأغراب - لما لمحوا النُّضَارة تطل من وجه زوجته العفية . ورموا الكلام ، وزادوا . ومسك « القناوى » نفسه وهو يلمح حواجبهم المشدودة تأكل عاره .

« معقول يحنى القرن . . ! »

ويفور دم « القناوى » .

ومع إشاراتهم المكشوفة ، همهم ، وغمغم ، ونطق ، فسكت دولابه . ولما زاد تقيح جلده ، وسين وجيم ، وفاض به ، انفجر « القناوى » وقال ماقال ، فاختفت زوجته ، وغابت (عادت بعد فترة كسيرة الخاطر وقد قبّ كرشها ، ومن يومها مانظرت فى عينيه ، وفجأة سمّت نفسها وتركت له كومة اللحم) .

ودار « القناوى » ولف ، وتعجب لحال الدنيا ؛ المبنى القديم الذى لمّه صهللت فوقه الرايات ، وغلب حماره . ودله الجار القديم بإشارة خفيّة فما كذّب الخبر ، وعملها ، وانحنى بباب المبنى القديم المصهللة فوقه الرايات ، ووقف مشدود الوسط : العكاز فى يمينه ، وفى شماله الإبريق . . و :

- ياأهل الله . . ! . .

وخرج أهل الله . سأله شيخ : من أى البلاد أتى ، وبأى الزوايا نزل فى طريقه ؟ ومن شيخه ؟ ولما لاحظ الشيخ قلة حيلته أراه موضع الطهارة .

وجدد « القناوى » الوضوء ، وصافح الشيخ ومن حضر ، ثم قعد وقرأ معهم . وانشرح صدره ، واستبشر .

ولما نظر للرايات ، وتجرأ بسؤاله ، اندهشوا ، ونظروا للشيخ . وغمغم الشيخ وأشار . وهموا به . وأخذوا خبزه وقلبوا مرقه . وزاموا فى وجهه :

- لابارك الله لك . . !

وطوحوا به من فوق العتبة العالية ليطهروا المكان القديم من لسانه ، ومن قلبه ومن يديه . وتطوح الرجل ، ودار ، وأخذه الدوار المجنون ، ولف ، . واحتمى بمئذنة تشق عنان السماء . لف داخلها ودار . وعلى أعلى حجر فيها ، ما إن باعد ما بين شفتيه وهم برمى سؤاله المجنون ، واهتزت عضلات الزور ، وتحرك الهواء داخل الفم ، وقبل أن ترنَّ الكلمةُ وتُحرك الذبذبات فى الهواء داخل الفم المفتوح ، ويهتز الهواء المحيط ؛ انزعجت آلاف العيون الشاخصة إليه ، والتى تلفه . . وفجأة ، من تحته ومن خلفه ومن فوقه - وقبل أن يرمى بسؤاله - ارتعشت أصابع كثيرة وبندقت . . !!! . .

المنيا : د . مرعى مدكور

تطوّحات

سعد الدين حسن

أمام النهر وقف مشدوهاً حين رأى الطيور المكسَورة الجناح فوق الماء أمة لم يشكلها النهر . والنهر ينوء بتاج من الزيت المحروق بينما الأسماك تصاعد من الأعماق ميتة . ورأى الطحالب تنوح بحثاً عن أطرافها وهى تهرب من صراخ الطمى .

فصاح فى النهر :

– يا واسع القلب . يا ناعم الثوب يا راكب الماء . لماذا أسموك حابى ولم يسموك «خانى» !؟ لم لا ترد !؟ ألا ترى ما يحدث ؟ أم أنك لا ترى شيئا !؟

قال النهر :

– رأيت ورأيت ورأيت حتى وجهك . أنت الذى لم تر شيئا .

قال :

– رأيت ما لا ترى يا نهر . رأيت طائراً يتوق إلى شجرة . رجلاً يتوق إلى امرأة . فراشة تتوق إلى سوسنة . ريحاً تتوق إلى . . . . ورأيت كل ما يحيط بك يحجب وجهك عنى فكيف تدعى أنك ترانى ! أنت لا تبصر سوى شاطئيك وأنا أرى امتدادك البليد يا نهر . ياوغد ياصامت يا غامض يازنيم . كنت وعداً وكنا انتظاراً . صامت أنت وزهرة الموت تنمو . لم لاترد !؟ هل تنام على فوهة جرح وجمر !؟ أم نبتت أشواك فى عيونك لذا لا ترانى . انتظرتك البلاد طويلا وأنت تنام لا تبتئس يا نهر واحلم بيوم عرسك . نحن نحبك أكثر مما يسع الحب ، ونحفظك فى وتين* القلب ولا ترد : ألا ترى أنى أكتم حباً وتدعى حبك كل البلاد .

قال النهر :

– يا من رأى لى قلباً كيف أوسعه . يا من رأى لى حزناً كيف أكتمه . يا من رأى لى ماءً كيف أركبه . دعنى وشأنى .

***

فى وسط المدينة وقف حائراً . فى البداية لم يصدق حين رأى المكان يجتاح الأشياء . يجتاح الكائنات . ثم يغتصبها . ومن استطاع الإفلات هرب محاطاً بالتوترات منفلتاً بين نساء يتحولن كلهن فجأة إلى كائنات خرافية وكل امرأة تطول أو تقصر ، تنحف أو تسمن ، حسب رغبتها ، عن طريق تناول سائل غامض .

لكنه صدق عندما رأى امرأته بينهن وقد استطاعت أن تسمن على الفور بارتشاف سائل من زجاجة كتب عليها : (اشربنى ولا تناقش) . فاقترب من امرأته وقال لها :

ألبستك ثوباً من رعشتى فمزقته . لأجل لا تذهبى فى هذه اللغة الخرافية ، ولا تصعدى إلا إلى الجنون.كونى فى أرضى غيمة تطارد يا قوتة أفرغ فيها الكون نبضه فمات. وتأملى (ظلى) .

قالت : دعنى وشأنى .

***

على الرصيف المقابل راح يهذى :

أيتها البلاد . البلاد . أنا الظل الهائل للذى يأتى والطفل المتشوف على النهر العالى . أحلم للنخيل والتفاحات . أتعلم أغنية تطهرنى من روث الأرض و (منى) أعشق سنبلة برية ويمامة وزعفرانة ، ضفائر وفراشة ورمانة ، ونهراً يوقظ الحزن فى أوردتى وقيثارتى ، لكن القلب يسقط . القلب فى الريح ، والريح فى القلب . انظرى ها هى الأشكال الصخرية تتخلق بين الماء والورد ، بين المسافة والريح ، بين الروح والعشب . هاهى فواكه الرماد تقدم لى ، ولم تعد تسمى الحقول باسمى . أنا روح النبات والخضرة المزدهرة . أنا النخيل . قال النخيل لا تعتلينى . دعنى وشأنى . أنا النهر . قال النهر : لا تمس مائى دعنى وشأنى أنا قصب السكر . قال القصب : لا تدخل خشولتى(*) دعنى وشأنى .

ها هنا الفرح قرين التعاسة وكل الأشياء سواء.لا العين عادت تبكى ولا عاد القلب يفرح بما يأتى شجرة الحزن هى رمزى الأبدى لأننى ولدت منها وإليها أعود.كالعنقاء أنا أنعس فى فراش دوائرى المكتملة . وأحيا من جديد فى كوة جرحى . أتأمل نبات المرّ إذ يحترق فى عشب القلب لأفيحه فى خارطتك وأفهم قلبى لماذا يحتمل فى صمت وهو يقرأ الرموز الطالعة من حقول البكاء والمطر فأساله :

- لمن هنا العصفور ينوح والدم يتخثر !؟

- لك هذا العصفور ينوح والدم يتخثر .

- لمن هذه النار والمفازات الموحشة !؟

- لك هذه النار والمفازات الموحشة !

- لمن هذا الدوار والمرايا المرتعشة !؟

- لك هذا الدوار والمرايا المرتعشة .

- يا أيتها البلاد . البلاد . لا ترمينى بملء يديك بالنمل المخيف.بللى وجهى بدموعك أو بدموعى ليندلح الحزن القاسى ، أو مزقينى فوق النهر العالى ، وغطينى بوشاحك ساعة الفجر .

قالت : دعنى وشأنى .

***

فى طريقه إلى الخلاء اخترق الشوارع وهو يسرع الخطى كفئران الحقول.وسرعان ما خبأ عينيه حتى لا يدخلها : الزحام الدخان «الفاترينات» النيون . العربات . وكائنات فى نهاية الشارع تصلى وترنو إلى . . . بحثاً عن روحها .

عند بداية الخلاء تنفس وراح يهمهم :

الشارع الأول.الشارع الثانى.الشارع الثالث.الشارع الرابع.الشارع الخامس.الشارع العشرون . يا لتلك الشوارع التى لاتعرف أسماءها .

قالت الشوارع : دعنى وشأنى .

تأملها طويلا وذهب . ذهب إلى نخلة جده ليرى اليمام. لم ير اليمام ورأى بناية تعلو تخترق السحاب . ذهب ليرى أشرعة القوارب . لم ير أشرعة القوارب . ورأى اللنشات تبعثر الماء . ذهب إلى الحديقة.لم ير الحديقة . ورأى جراجاً للسيارات . ذهب إلى الجيران . لم ير الجيران . ورأى فخاً بانتظار الطيور . ذهب إلى صديقه . لم ير صديقه . ورأى جوازاً للسفر ذهب إلى الحقل . لم ير الحقل . ورأى أنابيب الغاز . ذهب إلى الخلاء . لم ير الخلاء . ورأى ملعباً للكرة. ذهب إلى بيت حبيبته . لم ير حبيبته . ورأى «مرسيدس» أمام الباب ذهب إلى أمه . لم ير أمه . ورأى نعشاً ونسوة يرتدين السواد .

القاهرة : سعد الدين حسن

---

* الوتين : عرق فى القلب إذا انقطع مات صاحبه .
* خشولة : صوت احتكاك أعواد القصب ببعضه البعض أثناء الريح . ولا تقال إلا فى جنوب الصعيد .

● شهـــريات

أفكار عن «الحداثة» وتجربتها وعن محمَد المخزنجى

سامى خشبة

كتب أحد النقاد ، متفلسفاً : « يميل الكتاب (المبدعون) إلى الشعور بالانزعاج ، أو بالضيق حينما يسألون ، عن : « الموضوع الحقيقى » لقصصهم ، أو عن « الشىء » الذى تدور حوله هذه القصص بالفعل » .

ولكن التساؤل ، رغم سطحيته ، بديهى . فكل قصة ، يفترض فيها أن تعبر - بكليتها - عن أفكار ما ، أو عن موضوع بعينه . ولكنها بالطبع ، تعبر عن هذه الافكار ، أو الموضوعات بشكل متشابك ومعقد وغير مباشر ، وبطرق : « غير سهلة التكوين ولا عادية التخطيط » . والافكار التى تعبر عنها هذه القصة أو تلك ، توجد عادة « فيما وراء » أو « قبل » هذه القصة بعينها والكلمات التى كتبت بها القصة - حاملة الافكار والمعبرة عنها - فى النهاية . والافكار فى القصص ، لابد أن تكون « معاشة » كما يقولون ، أو « متجسدة » فى اشخاص تصبح « شخصيات فنية » تعيش مواقف ؛ وإذا ظلت الافكار مقررة ، مباشرة ، فلا بد انها ستطرد الحياة من القصة التى « يجب » ان تظل « رؤية خيالية » بشكل ما ، وبأسلوب ما ، يختاره ، ويخلقه الكاتب .

وقال ناقد آخر ، ان هذا كان هو السبب الذى دفع فيرجينيا وولف ، إلى التخلى عن مشروعها الطموح لكتابة « الرواية/المقال » ، التى عرفت أجزاؤها المنشورة باسم : « عائلة بارجايتر » حيث كان يفترض ان يتبع كل فصل من « القصة » فصل آخر فى شكل مقال تحليلى ، يوضح ويفسر الحقائق والقيم المعنوية المتضمنة فى الفصل « الروائى » . تخلت فيرجينيا وولف عن هذا المشروع ، وكتبت تقول : « لن يخدم الخيال سيدين » ، ثم حولت العمل كله إلى رواية « خالصة » ، عرفت باسم « السنين » . . . ويواصل الناقد نفسه ، الكلام ، قائلا : ثم صاغت فيرجينيا وولف مشكلتها بكلمات أخرى ، حينما كتبت متسائلة : « كيف يستقر « جرانيت الافكار » بهدوء ، إلى جانب « قوس قزح » الحقيقة الشعرية ؟» .

والمعروف بالطبع ، أن فيرجينيا وولف ، كانت واحدة من رؤوس التجديد الفنى والحداثة فى عصرها .

ومع ذلك ، ورغم انها لم تجد حلا لمشكلة تمزق الخيال بين خدمة سيدين ، ولا لكيفية استقرار جرانيت الافكار بجانب قوس قزح الحقيقة الشعرية ، فإن آخرين بعدها ، عثروا فيما يبدو على أنواع عدة من الحلول والاجوبة .

ولم تكن محاولة الكاتب لأن « يتمثل » النص الأدبى الخيالى - أو المبدع - أفكارا فلسفية ، أو أن يستوعب « جرانيت الافكار » فى نسيج « قوس قزح » الحقيقة الشعرية ، هى أبرز تلك الحلول والأجوبة : بل لعل هذا الاستيعاب ، لم يكن يختلف كثيرا عما فعلته الكاتبة ذاتها فى « السنين » وفى غيرها . ربما كانت محاولة تفتيت الجرانيت ، وانتقاء شىء من حصاه لدمجه فى مادة بناء العمل القصصى - على طريقة جويس ونسله - هى أولى محاولات العثور على اجابات بديلة . ولكن ظلت كل هذه الإجابات ، التى وصلت بالفعل عند بيرجيس وميللر مثلا - إلى حد تضمين مقتبسات طويلة من كتب « الحقائق والقيم المعنوية » وإلى حد كتابة « دراسات كاملة » علمية وشبه علمية عن « موضوع » معين وتضمينها فى القصص

والروايات - أقول ظلت كل هذه « الإجابات » تتحرك فى ذلك « البراح » الواسع الذى تمتع به فن القص - فى نوعى الرواية والقصة سويا منذ تطوره الأول : البراح المتمثل فى المساحات التى تتيحها أدوات الوصف والسرد و « المونولوج » والمناجاة . . وغيرها . وهو « البراح » الذى ازداد اتساعا بما أدخلته طرائق الحداثة - من النوع الذى رفضته فيرجينيا وولف - التى كانت جديدة . ثم دارت عقارب الحداثة ، فى اتجاه مختلف .

***

لم أكن أقصد ، فى بداية هذا الحديث أن يكون شيئا من قبيل تسجيل تاريخ مختصر للحداثة . ولكن ، أستأذن القارىء ، قبل أن اصل إلى « الموضوع » الحقيقى لهذا الحديث ، فى أن أنقل إليه ، مقتبسا طويلا من كتاب هام فى هذا الموضوع ، هو كتاب : تجربة الحداثة - The experience of Modernity. والذى اقتبس له مؤلفه ، عنوانا من كارل ماركس هو : All That is solid Melts into Air. « كل جامد يذوب فى الهواء » . لعالم اجتماع الثقافة الامريكى مارشال بيرمان . والسطور التى سأنقلها ، تتحدث عن « الحداثة فى الستينيات » .

يقول مارشال بيرمان :

« . . . لقد ولد مناخ الستينيات المائج ، كتلة كبيرة وحيوية من الفكر والنقاش حول المعنى النهائى للحداثة . وقد دار الكثير ، فى الجانب الأكبر أهمية من هذا الفكر ، حول طبيعة الحداثة . ويمكن ان تقسم الحداثة فى الستينيات ، تقسيما عاما ، إلى ثلاثة اتجاهات ، وهو تقسيم يعتمد على ما تتخذ من مواقف تجاه الحياة الحديثة بشكل عام : اتجاه ايجابى يرحب بالحداثة ويؤكدها ، واتجاه سلبى يرفضها وينكرها ، وثالث متباعد ، لا يلتفت إليها ولا يهتم بها . وقد يبدو هذا التقسيم فجّاً . غير أن المواقف الاخيرة تجاه الحداثة ، قد مالت فى الحقيقة إلى أن تكون أكثر فجاجة وبساطة ، وأقل رصانة وجدلية من المواقف التى تعود إلى قرن مضى .

وأول هذه الاتجاهات فى الحداثة ، ذلك الذى يسعى للانسحاب من الحياة الحديثة ، والذى كان أكثر من أعلنه قوة ، رولان بارت فى الأدب ، وكليمنت جرينبرج فى الفنون المرئية .

أقام جرينبرج حجته على أن الاهتمام المشروع الوحيد للفن الحديث النزعة ، هو الفن نفسه ، بل ان بؤرة التركيز الوحيدة التى يحق لأى فنان فى أى شكل أو نوع فنى أن يركز عليها ، هى طبيعة ذلك النوع وحدوده : ان وسيلة التعبير (الوسيط) هى نفسها الرسالة المطلوب التعبير عنها (The Medium is the message) . . الحداثة اذن ، هى السعى إلى الموضوع الفنى الخالص النقاء ، الذى لا مرجع له الا هو ذاته . وهكذا ، فان العلاقة الصحيحة بين الفن الحديث وبين الحياة الاجتماعية الحديثة ، هى ألا تكون هناك علاقة بينهما على الاطلاق .

وقد وضع رولان بارت هذا « الغياب » فى ضوء ايجابى ، بل بطولى ايضا ، يقول : ، ان الكاتب الحديث : يدير ظهره للمجتمع ، ويواجه عالم الاشياء ، دون أن يعبر من خلال أى من أشكال التاريخ أو الحياة الاجتماعية » . ويعلق مارشال بيرمان على هذا بقوله : « هكذا تظهر الحداثة كمحاولة عظيمة لتحرير الفنانين المحدثين من شوائب الحياة الحديثة وابتذالاتها . ولقد امتن الكثيرون من الفنانين والكتاب - بل من نقاد الفن والأدب - لهذه الحداثة ، اذ ساعدتهم على تحقيق استقلالهم الذاتى وكرامة مقولاتهم - ولكن عددا قليلا جدا من الفنانين المحدثين هم الذين بقوا طويلا مع هذا النوع من الحداثة : فإن فنا دون مشاعر شخصية أو علاقات بالمجتمع ، لمقدر له أن يبدو قاحلا خاليا من الحياة بعد فترة وجيزة . والحرية التى يمنحها ، هى حرية مقبرة جميلة التشكيل ، محكمة الاغلاق .

ثم جاءت رؤية الحداثة بوصفها ثورة دائمة لا تنتهى ضد الوجود الحديث فى كليته : لقد كانت : « تقليد الاطاحة بالتقاليد » عند هارولد روزنبرج ، وكانت : « ثقافة مناقضة » عند ليونيل تريلينج ، ان العمل الفنى المحدث : « يتحرش بنا بعبثية عدوانية » . إنه يسعى إلى ان يطيح بعنف بكل قيمنا ، ولا يهتم كثيراً باعادة بناء العالم الذى يدمره . واكتسبت هذه الصورة قوة وقابلية للتصديق مع تقدم الستينيات وزيادة سخونة المناخ السياسى . وأصبحت الحداثة ، فى بعض الدوائر هى « كلمة السر » التى تعبر عن كل القوى المتمردة . ومن الواضح ان هذا يعبر عن جزء من الحقيقة ، ولكنه يترك الأجزاء الأكبر جداً من هذه الحقيقة بعيداً . أنه يتخلى عن الرؤية البطولية العظيمة للبناء . . . انه يتخلى عن كل قوة الايجاب ، حامية الحياة التى تتخلل دائماً ، عند أعظم المحدثين ، وتمتزج مع الهجوم والتمرد : البهجة الشبقية والجمال الطبيعى والحنان الانسانى فى د. هـ. لورنس التى تتعانق عناقاً أبدياً مع سخطه العدمى ويأسه ، وأشكال « جورنيكا » بيكاسوا لمكافحة من أجل أن تحفظ الحياة ذاتها حتى وهى تشهق شهقة موتها . . . وأليوشا كارامازوف ، وسط الفوضى والألم المعذب يقبل تراب الأرض ويعانقه ؛ ومولى بلوم ، تختتم الكتاب المحدث

النمـوذجي (يـوليسيـز) بعبـارتهـا : « . . . ونعم قلت نعم سأرضى نعم » (من ترجمة د. طه محمود طه) .

وهناك مشكلة أخرى تتعلق بتصور الحداثة بوصفها لاشيء إلا مصدر ازعاج واضطراب وقلق : فهو تصور يميل إلى رسم نموذج للمجتمع الحديث يصوره كمجتمع خال - في حد ذاته - من الاضطراب والقلق . انه تصور يتخلى جانباً عن كـل : « الاضطرابات المتصلة في العلاقات الإجتمـاعية ، وانعـدام اليقين والاهتياج الدائمين » التي ظلت - طوال مائتي عام - حقائق أساسية في الحياة الحديثة . . . وقد كتب دانييل بل ، في « التناقضات الثقافية للرأسمالية » (معبراً عن ذلك التصور) قائلاً : « ان الحركة الحديثة تمزق وحدة الثقـافة » ، « تحـطم التصور الرشيـد للكون ، الـذي يحكم النظرة البـورجوازيـة للعـالم ، القـائلة بعـلاقـة محكـومـة منـظمـة بـين المكـان والـزمـان . . . » ويعلق مـارشـال بيـرمـان عـلى ذلـك قائلاً : « لـو أمكن فقط أن تطرد افعى الحـداثة من الحديقة الحـديثة ، لأمكن أن يصلب عـود المكان والـزمـان والكـون ويستقيم . وإذن ، لأمكن افتراض عودة العصر الذهبي » للـ « تكنوباستورال » أو عصر « الريف التكنولوجي » . . . فينام البشر والآلات بسعادة ، سوياً ، إلى الأبد ! » .

أما الرؤية الإيجابية للحداثة ، والمرحبة بها ، فقد تطورت في الستينيات بواسطة مجموعة متجانسة من الكتاب ، ضمت جون كيج ، ولورانس اللواي ومارشال ماكلوهان وليزلي فيدلر وسوزان سونتاج وريتشارد بوادير وروبرت فنتوري . وتوافق ظهـورهـا ، بشكـل عـام مـع بـروز فن البـوب POP في الستينيات . وكانت الأفكار السائدة عندهـا تقول بـأن علينا أن : « نتيقظ ازاء هذه الحياة التي نحياها » كـما قال كيـج ، وأن : « نعبر الحدود ونسد الفجوة » على حد قول فيدلر . وكان معنى هذا ، أولاً ، كسر الحواجز بين الفن وغيره من النشاطات الانسانية ، مثل التسلية التجارية ، والتكنولوجيا الصناعية ، والازيـاء وتصميمهـا ، والسيـاسـة . وقـد شجعت أيضـاً ، الكتاب والرسامين والـراقصين والمؤلفـين الموسيقيـين وصناع الافلام على أن يكسروا الحواجز بين تخصصـاتهم وأن يعملوا سوياً لانتاج أعمال وعروض تقدمها وسائل توصيل ممتزجة ، مما يؤدي إلى خلق فنون أكثر غنى وأكثر تعدداً - على مستوى متكافيء - في القيم .

وبـالنسبة لمحـدثين بهـذا التنوع ، دعـوا أنفسهم أحيـانـاً باسم : « مابعد المحدثين » ، كانت حداثة الشكـل الخالص النقي ، وحداثة التمرد الخالص ، شديدتي الضيق ، شديدتي الاعتقاد في صحة ما تقولان به - والاعتقاد بالانفراد بذلك - إلى حد الاسراف ، شديدتي الانغلاق والانقباض بـأكثر مما تسمح به الروح الحديثة . كان مثلهم الأعلى هو الانفتاح على تنوع الاشياء والمواد والأفكار الهائل وغناها ، اللذين لايكف العالم الحديث عن انتاجهما . وتنفسوا هواء نقياً طازجاً ونزعوا إلى اللهو في داخل المحيط الثقافي الذي كان في الخمسينيات قد أصبح مغلقاً ، متزمتاً ، وقـوراً بدرجـة لا تحتمل . وأعـادت « حـداثة البـوب » خلق ذلك الانفتـاح عـلى العـالم ، وكـرم الـرؤية ، اللذين تمتـع بهما بعض محـدثي الماضي . بـودلـير وهويتمان وأبو للينير ومایاكوفسكي وويليام كارلـوس ويليامز . ولكن ، إذا كانت هذه « الحداثة » قد بلغت في تعاطف خيالها مع العالم مابلغه هؤلاء القدماء ، فانها لم تتعلم أبداً كيف تملك قوة أسنانهم النقدية النافذة . . . كانت المشكلة أن « حداثة البوب » لم تتمكن من أن تنمي لنفسها منظوراً نقدياً ، كان يمكن أن يوضح - وأن يحدد - النقطة التي ينبغي عندها ان يتوقف الانفتاح على العالم ، والنقطة التي يحتاج عندها الفنان المحدث أن يرى ، أو أن يقول ، أن بعض القوى في هذا العالم قد أصبح عليها أن تختفي . . . » .

انتهى كلام مارشال بيرمان .

***

فإذا كان هذا تلخيصاً معقولاً لاتجاهات الحداثة « المحدثة » في آخر تجلياتها - في الستينيات وما بعدها - في الغرب ، وهي الاتجاهـات التي تسللت إلى الأدب العـربي (بمـدلـولاتهـا وأشكـالهـا) عبـر كثـير من التـرجمـات ، والتقليـدات ، والإبداعات ، وبسبب طغيان عملية التحديث الإجتماعية الهـائلة عبر عشـرات القنـوات والمؤثـرات الفعـالـة : - من التصنيع إلى وسائل الاعلام الجماهيرية الحديثة ، ومن التعليم إلى الهجرة المكانية شبة الجمـاعية في داخـل أو خارج الـوطن (المجتمع) الواحد ، ومن تغيير شكل الملكية إلى تغيير أشكال وعلاقات الأسرة والدولة ، ومن استئصال أشكال - ومضامين - ثقافية موروثة إلى استزراع غيرها وإلى استزراع أشكال أخرى قديمة في وسائل توصيل حديثة (أنظر مثلاً إلى ذيـوع أشكال الغناء الشعبي البلدية عن طريق أجهزة التسجيل وأشرطتهـا الالكترونية الحديثة !) . . الـخ . . الخ . . فمـاذا عساهـا تكون ملامح الحداثة الأدبية عندنا ؟ .

هذا سؤال طموح ، لا يمكن الإجـابة عليـه - أو محاولـة ذلك - في الإطار المسموح به هنا .

فى كل القصص ، تكون البداية ، إما بداية للقص ، أو بداية للكلام . ولكن مع قصص محمد المخزنجى ، التى تضمها مجموعته « الآتى » ، تشعر - وقد شعرت للمرة الأولى - كيف تكون البداية بداية للقص ، وللكلام معا .

ولقد سمح المخزنجى ، لشخص ما لا أعرفه ، بأن يصف قصصه ، فى نبذة طبعت على ظهر الغلاف الخلفى للمجموعة ، بأنها : « قصص بسيطة موجزة لم تعرف بعد التعقيد والتركيب ، شفافة تكشف عن عمق كامن » . كأن البساطة والإيجاز ينفيان - بالضرورة - امكانية وجود التعقيد والتركيب ، وكأن الشفافية يجب أن « تكشف » فقط عن « عمق كامن » ، ولا تحتوى بالفعل عمقاً بعيداً جعلته « طريقة الأبصار » شافا إلى هذا الحد .

فبدايات قصص المخزنجى تؤكد دائماً أن قد سبقها كلام كثير لم يكتب ، وسبقتها وقائع لم تقل ، وسبقتها أشياء لم توصف ، قبل ان يبدأ القص بالكلمات المكتوبة بالفعل . انه يأخذ من الدنيا - مثل كل قصاص آخر - جزئيات - صغيرة ترتب بفعل مجال مغناطيسى خاص فى الشكل الذى يمنحها معنى والذى يكشف فى الوقت ذاته عن وجود - وهوية - القوة التى شكلت الجزئيات . ولكن هذا التشكيل يتحول أيضاً - كما يحدث عند الفنان صاحب الرؤية - إلى فتحة (نافذة !) فى جدار ، يطل منها على الدنيا المترامية وراء ذات الجدار .

وهذا فى حد ذاته عادى . الذى يجعله غير عادى عند المخزنجى ، هو العين التى ينظر بها من خلال ثقب الجدار ، أو الموقع الذى يختار أن يبصر منه الدنيا ، وطريقة الابصار ، المعادلة لطريقة « تجسيد » مايبصره من الاعاجيب ، التى هى فى الأصل ، من أمور دنياه البسيطة : البسيط يصبح معقداً ومركباً حين يرى على حقيقته (هل ثمة شىء بسيط ؟) ، والعين الرائية هى الشفافية ، هى الكشف عن العمق الكامن البعيد .

تبدأ قصص المخزنجى من حيث تكون عملية القص العادية قد بلغت ذروتها ، ولكنه - مثلما ينبغى فى بناء درامى نموذجى - يهمل - فى الكلام المكتوب - كل ما كان قبل الذروة . أما عملية « القص » ذاتها ، العين الرائية ورؤيتها وما تراه ، فمحملة بكل هذا الذى كان قبلها وقبل الكلام المكتوب .

أحياناً يتحدث عن أقرب مايراه ، ثم يعود ببصره إلى الخلف ، لأن « الجدار » يقسم الدنيا قسمين : « كان يجلس وحده إلى جوار السائق ، ولم نكن نرى إلا رأسه وكتفيه ونحن مزدحمون فى المقعد الخلفى » . . . ثم بعدها مباشرة : « ولعلنا لهذا - فى البدء - تضايقنا منه - قصة : « السباق » .

وأحياناً ينظر إلى داخل نفسه . فالدنيا المترامية وراء الثقب تحتويه هو أيضاً : « أكره الذباب ، وأكره بالذات طنينه ، وتكون كراهيتى لهذا الطنين غير محدودة ، وأنا طبيب استقبال مناوب ، أجلس ضجراً فى فراغ الانتظار ، بالليل ، وبياض الجدران يحاصرنى . . . » - قصة : « ذبابة زرقاء » .

ونفسه هذه هى التى ينظر إليها ، فيرى الذباب ، وكراهيته له ، ويرى مهنته وحالته ، والزمن الخالى والفراغ يمتلئان بالطنين تحت وطأة حصار البياض .

البداية من العنوان : الذبابة الزرقاء - فى الموروث الشعبى - من رسل الموت (روح الميت رسول عزرائيل نفسه . . الخ) . والذباب فى الجملة الأولى يحمل كل ماتدل عليه حشرة القذارة والعفونة والتحلل (مقدمات الموت ونتائجه !) . والطنين امتلاء بما ليس له معنى ، ثقل لا وظيفة له ، الا ملء الفراغ بما لا يملأ شيئا . والليل سواد (لون الموت !) ، لا يعادل ثقل تأثيره سوى بياض الجدران ، اللون المقابل للموت أيضا اللون الخالى من المعنى ، لون الغاء كل الالوان (لم يعرف بعد التعقيد والتركيب ؟ ما التركيب اذن ؟) . ولأن الموت لا يموت ، فان رسوله يترك ذاته مكررة (ست مرات ، وربما بلا نهاية) قبل سكونه (لم يقل ماتت ، بل سكنت) . هل يغضب المخزنجى إذا قيل له إن قصته هذه عن الموت والرجل ، وان هذا هو « موضوعها » ؟ وهل يمكن القول انه بسبب هذه الكثافة الثقيلة المتناهية ، فقد انتفى « الموضوع » أو انتفى « جرانيت الفكر » وذاب فى الوسيط (شكل القصة القصيرة « جدا ») . وأصبحت « الرسالة هى وسيط الارسال » كما نقلنا (أو نقل بيرمان) عن جرينبرج . وهل ليس لقصة « ذبابة زرقاء » مرجع سوى ذاتها ؟

وأحيانا ، ينظر المخزنجى - ببساطة - الى الماضى . فالزمان دائما بعد رابع للمكان فى الدنيا المترامية : « فى النهار « لم نكن » نراه . فقط : نسمع صوته يأتى من خلف الباب المردود . . » - قصة « الرجل الذى نسخر منه » .

لاحظ « نسمع » المضارعة ، التى تفيد الاستمرار ؛ ولكن الكاتب اسقط « كنا » المفترضة قبلها - والتى تفيد - حسب الجملة الاولى - أن هذا الحدث وقع فى الماضى ، وانتهى ، ولم يعد يحدث ، فقد اكتمل ، وهو الآن ، يستعاد .

وفى هذه البداية أيضا ، يتحدث الراوى ، بلسان الجماعة : فالقصة عن تجربة جماعية من عهد الطفولة (الموضوع !) حيث يسحر الفن البدائى (فن رسام صور

الحجاج على الجدران) افتدة أشقياء الأطفال . هنا يختفى الشعور بالتفرد الذى كان لابد أن يسيطر على قصة « ذبابة زرقاء » ، أو على قصة : « اليمامة المضروبة » ، وهى ذات بداية لابد من التوقف عندها طويلا :

- « وانا صغير اجوب الخلاء ، أرفع رأسى ، إذ أسمع فوقى رفيفا مضطربا لطائر يمرق . إنها يمامة مضروبة ، تهوى . . هاهى فرصة سانحة للحصول على يمامة بلا عناء ، وأطير وراءها » .

هنا العين التى تنظر من ثقب الجدار ، تستحضر من الماضى ، تجربة فردية ، لم يشارك الراوى فيها أحد . إنها تجربة محاولة للحاق بالمتاح ، المستحيل . وقد كان « المتاح » فردا آخر (حلما قديما أو شهوة كامنة - ربما - ولم تتحقق حتى تلك اللحظة) لم يسلم نفسه للصيد ، وترك نقطة الدم الساخنة ، تذكر الرجل - الراوى - الذى كان هو ذلك الطفل المجرب ، بفرحته حينما يتحقق الحلم أو تشبع الشهوة - بحصوله على اليمامة دون عناء - بل بعد أن عانى كثيرا ، وافلتت - رغم عنائه - اليمامة وانغرز هو فى الطين : فرحته لها بالنجاة - أو بالموت فى براح الحرية ، وفرحته لنفسه : بماذا ؟ بحلاوة العناء ، أم بالافلات من اثم قتل مشين ؟ لا يمكن أن تكون « كتابة » هذه التجربة مجردة من « الرغبة فى نقل موضوع وفكرة » . . وأنا لا أعتزم التحدث عن المدلول الرمزى - بل عن المدلول الحرفى للتجربة ، عن مدلول « يتذكر » الرجل الراوى هذه التجربة بالذات ، بادئا تذكره لها ، بتذكره لنفسه - كأنما وسط ذكريات أخرى كثيرة لم تسجل بكلام مكتوب - وهو صغير يجوب الخلاء لكى يستحلب مرة أخرى ، متعة وحلاوة - أن يكون صغيرا ، يجوب الخلاء يطارد حلمه متاحا ، ويصير المتاح مستحيلا ، ولا يتذكر أبدا الا شكل اليمامة ، وهى تصبح « نقطة رفيعة » ، ولا يتذكر أبدا أنه شعر بشىء من المرارة لأن حلمه استحال أن يتحقق .

هل أصبحت الرسالة هى الوسيط هذه المرة ؟ ربما . ولكن : لم لا تكون ، إن منحتنا هذا « الوعى » كله ، وهذه الحلاوة الممتعة ؟ الكاتب لم يتجاهل « الواقع » ، ولم يرحب به ، ولم ينتقده . اكتفى بالاكتشاف الذى يحل محل كل فعل آخر ، أو علاقة أخرى مع واقع ينبغى أن يكتشف !

وفى قصة « الخنازير » ، تشعر بأنه أبصر - من ثقب جداره الذى يقسم دنياه قسمين - ماأراد أن ينقله فى « تشكيله » الحقيقى الذى تلقته به العين الرائية : التشكيل الخارجى لبناء القصة هنا له وظيفة متعلقة بالمعنى الكلى الذى « أدركه » حينما أبصر ما وقعت عليه عينه وراء الثقب ، والذى يدعونا لاستخلاصه - وادراكه ، بأنفسنا ، مثلما استخلصه هو ، وأدركه ، وروعته حكمته ، دون أن ينقل الينا - بأى كلمة - ذلك الاحساس بالروع .

السطر الأول ، هو لحظة الابصار ، والكشف وهو أيضا لحظة انفصال الذات الرائية عن الموضوع المرئى - بالوعى : « وأنا اجوب الخلاء (مرة أخرى) اكتشف فجأة اننى فى مواجهة حظيرة للخنازير . . » .

ثم يأتى الشكل الاول ، بقوله : « هاكم سورها » يتلو ذلك ، صورة تقريرية للسور المشى ، مع اكتشاف مدهش : « الخنازير تبدولى أنها لا تريد الخروج من سورها المشى » . ثم يأتى الشكل الثانى ، بقوله : « هاكم الخنازير » . . يتلو ذلك صورة ، تبدأ بعد فعل : « أبصرها » - فهو لايزال « يبص » من الثقب - إنها صورة لتزاحم الحيوانات رغم انفساح المكان . وتتدخل « ذات » الراوى - مرة اخرى - لأنه « أعجب » لكونها تأكل حيث تدوس . . الخ » .

ثم يأتى الشكل الثالث ، بقوله : هاكم الراعى . تكفى عشر كلمات لنقل حقيقته ، ومعناه : « يدخل رافسا باب الحظيرة المتهالك ، مربد الوجه ، فى يده العصا (لماذا لم يقل : فى يده عصا ؟) . ربما لأن التعريف هنا يوحى بضرورة وجودها فى يده ؛ بيديهية إمساكه بها . والا لما كان هو . هو . لو الغى التعريف ، واصبحت « عصا »، . . لأوحى باحتمال أن هذا الراعى ، يدخل أحيانا وفى يده شىء آخر ، غير « العصا» أو يدخل دون « سلاح » التخويف ، والقهر المهين . ثم يأتى الشكل الأخير بقوله : وهاكم الخنازير والراعى فى جوف الحظيرة : هنا ينساب الشكل من السكون الى الحركة.لا يحتوى هذا الشكل على حالة واحدة . يبدأ الفعل الحقيقى - والنهائى - للقصة ، والصورة « المتحركة » فى سلسلة من الصور ، تنقل لنا مايكاد يكون طقسا وحشيا من طقوس القهر وسيادة المتسلط وتلاشى احساس الجموع بالوجود الفردى ، أو بالدافع الواعى لاستمرار الوجود : فالخنازير تجرى فى دائرة يدفع كل منها الذعر الذى يتملك سابقه ويدفعه الى الفرار ، فتقدم نفسها - بالدور - لضربات عصا الراعى الجالس الذى اراح نفسه - بوعى أو دون وعى - بهذا التدريب البافلوفى - لخنازيره التى يستمتع - مسترخيا - بضربها - بعد اطعامها القمامة !

وبداية «قمرها المذهب» تستدعينا لأن ننظر نحن ، كلنا ،

مع الراوى من خلال ثقب الجدار : «تلمحون هذه الاشباح الداكنة» . ورغم أننا الذين لمحنا - معه - هذه الاشباح ، فانه وحده الذى يستنتج : «اذن لست وحدى ، فى تل القمامة ، وأنا صغير اجوب الخلاء . معى بعض البشر ، والفئران والقطط الضالة ، والكلاب . .» (انه لا ينظر وحده من الثقب ، بل يقول لنا اننا ايضا نلمح ما يراه . وهو ليس وحده فى تل القمامة . فمن ينظرون معه من الثقب موجودون هناك أيضا .

نحن معه هناك . وإن كان وحده الذى يدخل التجربة ، لأنه وحده الذى ينظر نظرة إرادية ، ويتأمل . فالوعى يتحقق نتيجة فعل ، ولا يأتى عفوا ! .

أحيانا ، يبدو «الجدار» وكأنه قد انتقل عند أحد طرفى الدنيا : لم يعد يقسمها ، وانما يحددها ، وتبدو العين الرائية وكأنها قد انتقلت لتنظر من فوقه ، فامتلكت المدى الفسيح تبصره كله ممتدا وراء الجدار ، متحررة من الزاوية المحددة التى لا يسمح «الثقب» المعهود الا بها . ولكن هذا ، فى الحقيقة ، يتكشف دائما عن خدعة .

انظر بدايات «كلاسيكية» تماما للقصص التى أظن أن ادوار الخراط كان يقصدها ، حين وصفها بأنها : « . . الحكاية الكفء الجيدة ، حسنة النية جدا ، شائقة ، مليئة بتفاصيل مدروسة . . الخ» (ص ٢٨ من «مختارات القصة القصيرة فى السبعينيات) . انها قصص من نوع «مذبحة النوارس» التى بدايتها :

«كان الطقس يوحى بالانقباض ، ونحن نتحرك بزورق المسعفين إلى السفينة المنكوبة .

كانت السماء ملبدة بالغيوم حتى الافق ، والشمس مختبئة ، وقد لاحظت من وراء زجاج قمرة الزورق - أن نوارس الميناء لا تظهر حول السفن الراسية ، ولا عند الافق ، فخرجت إلى السطح ، استجلى سر غياب النوارس . . .» .

البداية هى «كان» التقليدية فى بدء كل حكاية ، توحى بأن الحدث مكتمل ، حدث وتم فى الماضى ، وأن الراوى «عرف» كل شىء وسوف يحكيه ، ثم تأتى التفاصيل . . الخ . البداية تتحدث عن الواقع الخارجى ، الكائن خارج ذات الراوى ، والموضوعى - فى حقيقته وفى القصة . ولكن هل يمكن أن يكون إدراك الواقع الخارجى ، موضوعيا إلى هذا الحد ؟

وسط العبارات «الموضوعية» التى تحتوى الوصف والصور ، والسرد والتفاصيل عن الزورق والسماء الملبدة بالغيوم ورشاش الماء والشمس المختبئة وجثث النوارس ، يبرز العامل الذاتى ، الشخصى ، الذى يجعل الراوى «شخصا» بعينه ، يحكى هذه التجربة بالذات ، لأنها اكتسبت - بذاتها - فى وجدانه قيمة خاصة جعلتها جديرة بأن تذكر وأن تروى ، وأن تكشف عن القيمة الشخصية - عنده - لهذه التجربة ، وعن علاقته الشخصية بها ، ولمعناها - الموضوعى والشعرى فى آن معا . فى ذهنه يسأل :

«هل ماتت كل هذه النوارس ؟ ومات النورس الذى اراه هناك : يلعب وحيدا عند تلاشى حاجز الامواج فى مواجهة البحر المفتوح ؟»

النوارس كلها متشابهة . وكان يمكن أن تتحول جثثها إلى مجرد كتلة بيضاء رمادية سابحة فوق الماء الرمادى ، يزيحها البحار من طريق الزوارق حتى لا تعلق بالرفاسات . ولكن لولا هذا النورس «الذى أراه هناك . . يلعب وحيدا . . فى مواجهة البحر المفتوح» . لكانت النوارس الميتة كلها مجرد جثث ، تشبه جثث البحارة الذين ماتوا بالطعام المسموم . . وكان هو نفسه - الراوى - واحدا - مجرد واحد - من الذين يمكن أن يموتوا هكذا ، بلا معنى . انه هو الذى يجعل لهذا الموت معنى ، ولمخاطرته الجسور . وحيدا عن أمان الميناء وطعامه المسموم معنى . وهو الذى يجعل تلك البداية التقليدية ، مجرد خدعة : ليست «كان» الاستارا لما هو قائم ومستمر . الحدث ليس مكتملا ولم ينته ، ولا يرويه راو محترف من ذاكرة تحمل الماضى . فالنورس «الذى أراه» مازال هناك ، والراوى مازال يراه . . «وقد كانت الغيوم تنجاب ، والشمس تسطع» . الموت لم يكتمل ولم يحكم قبضته . أفلتت منه ذرة حياة ، والزمان ليس ماضيا وحسب . والعين الرائية وان تحررت من زاوية الثقب المحدودة ، وتراجعت مع الجدار إلى حدود الدنيا ، فانها تستطيع - ما تزال - أن تكون فى وسط الامتداد بين ما كان والآن والمستقبل .

وتخرج العين الرائية من وراء الجدار لتقف فى وسط الدنيا : لا ترفض العالم الحديث (فربما كان مضمونه الجوهرى هو هو مضمون العالم الوسيط والقديم والمقبل !) ولا تتجاهله ، ولا تكتفى بالترحيب به أو معانقته بايجابية ، بل تقف فى وسطه لكى تدرك حقيقته (او وجوه هذه الحقيقة المتعددة ، أو حقائقه الكثيرة ذات الوجوه !) :

«وأنا اعد شاى الصباح ، لاحظت قطار النمل يتحرك على الجدار القريب أمامى . .» : ان «قطار النمل» الذى يذكر فى

جملة البداية من قصة «فوق سطح ساخن» ، يذكر كأنه «القطار المألوف من النمل الذى أراه كل صباح وأنا أعد الشاى !» . . انه هناك دائما . ولكننى فى هذا الصباح ، قررت ان أعبث فأدى عبثى إلى نتيجتين متناقضتين : عمل بطولى ، ومأساة مفجعة . : «مددت يدى مصوبا سبابتى إلى منتصف القطار ، قاصدا مشاكسة النمل ، أو ملاعبته . لكننى وجدته فى جنون الفزع - من اصبعى ! - يفر فى كل اتجاه ، حتى ان بعض النمل كان يسقط على الحائط . ولمحت نملتين وقعتا على جسم الغلاية التى تسخن . .» .

. . ها هو فى وسط العالم ، فوقه - يعبث مع النمل - فيبدو كأنه إله وثنى يعبث مع مخلوقاته الخفيفة العقل فتهلع : تستسلم احدى النملتين للموت حرقا . وتنجو الاخرى ببطولة خارقة ، ولكن لكى تستعين بنفس الاصبع الذى أهلك أختها وكاد يهلكها . . لكى تعود إلى «القطار» المنتظم ، الميكانيكى ، المسلوب العقل والفهم من جديد . أما صاحب الاصبع ، فما يزال يراقب ويتعلم ، ويعبث !

للقصة ، وظيفة «عقلية» إذن ، تجعلها ، حتى وان استترت وراء المجازات والرموز ، ذات مدلول «حياتى» - أخشى ان أدعوه عمليا (هل ثمة مصطلح يخلصنا من محدودية مصطلح : الواقعية !؟) وإذا كانت الفلسفة «العلمية» محاولة لصياغة كلية لقوانين الوجود الفعلية ، فهل يمكن ان يكون هناك «فن علمى» بنفس المعنى : يذيب جرانيت الفهم العلمى للوجود ، فى قوس قزح «التعبير الشعرى» ؟ لكى نحصل فى النهاية على ذلك «الخلق» المبدع ، الذى يعطينا تجسيدا للعالم ، ولكنه - برغم تجسيده - مطلق شامل :محمل بخلاصة خام الحقيقة الثقيل ، وطائر بجناحى الشعر إلى أقصى آفاق الفهم والانفعال ، حيث يمتزج ادراك المعانى بتذوق الجمال فى كل تجلياته وكل أساليب التعبير عنه ؟

سامى خشبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قراءة فى
قصة بهاء طاهر الجديدة
"بالأمس حلمت بك"

محمد محمود عبد الرازق

انتهى العصر الذى كنا نرحل فيه إلى الغرب ، لنعود وفى جعبتنا قصص شتى عن مغامرات الفحولة الشرقية مع الأنوثة الغربية .. عن الفتيات الشقراوات ذوات الشعور الصفراء والعيون الزرقاء والخضراء اللواتى يفضلن الشعر المفلفل والبشرة السمراء . أذكر أنى قرأت فى صباى مقالة قصصية للقاص صلاح ذهنى يشجب فيها هذا التصور ، داعيا أبناء بلده الغافلين إلى الإفاقة . فما هؤلاء الفتيات - كما قال - سوى بائعات هوى يتقن حرفتهن . لكن هذه الصيحة ضاعت فى زحمة القبول العام للتصور المغرور الذى يرى الفتيات المحصنات يفتحن حصونهن طواعية للفارس القادم من الشرق ليسفك دماءهن ، ثم يقضى ألف ليلة مع الفتاة البارعة التى تمكنت من ترويضه . بل وفتحت المقالة مجالا جديدا للحديث عن غوانى الشانزليزيه ونهر السين وأرصفة لندن ومقاهى باريس .

كما يبدو أن عصرا آخر قارب على الانتهاء ، هو عصر تصوير الصدام الحضارى بين الشرق والغرب فى أعمال فنية رائدة منذ دهشة رفاعة رافع الطهطاوى الأولى ، وخاصة عند بيرم التونسى فى «السيد ومراته فى باريس» وتوفيق الحكيم فى «عصفور من الشرق» ويحيى حقى فى «قنديل أم هاشم» وسهيل ادريس فى «الحى اللاتينى» والطيب صالح فى «موسم الهجرة إلى الشمال» وسليمان فياض فى «أصوات» . وإن كنا ما نزال نطالع أعمالاً تسير على نفس النهج فى البلدان التى تأخر فيها حدوث هذا الصدام بتأخر اتصالها بالغرب ، كما نشاهد فى الأدب السعودى عند عصام خوقير فى «السنيورة» وفؤاد صادق مفتى فى «لحظة ضعف» .

وأحسب أن عصرا آخر قد بدأ فى البروز ، لا يرى المنتصر بعقلية المهزوم - الذى يبحث عن أمجاد يفاخر بها - أنثى سهلة الغزو بالفحولة التى لا يملك غيرها ، بعد أن بدأ يدرك أن هذه الفحولة المزعومة تشاركه فيها حيوانات شتى ، وأن الفرق بين الانسان والحيوان لا يكمن بين فخذيه . ولا يرى القضية الأساسية فى الصدام الحضارى الذى ينتهى عادة بالعودة إلى المنبع كما فى غالبية الأعمال السابق الاشارة إليها ، أو فى فضح التخلف البشع كما فى «أصوات» . وإنما ينظر إلى الغرب نظرته إلى الشرق رغم أنف كبلنج . فالمهم عنده ليس هو الحضارة التى تتغير وتتبدل وتنتقل وتورث ، أو التخلف عن الركب الذى يتغير ويتبدل وينقشع ، وإنما الانسان . والإنسان فى الغرب ذى الحضارة الجديدة مطحون ، وفى الشرق ذى الحضارات العتيقة مطحون . هنا وهناك ينصهر فى بوتقة واحدة لا ترحم .

ooo

ربما لم يكن بهاء طاهر فى قصته : «بالأمس حلمت بك» هو أول قاص عربى يتنبه إلى هذه الحقيقة ويجسدها فى عمل فنى ، خاصة وأن الأعمال الأدبية القاصمة للظهر لأدباء ما بين الحربين

وما بعد الثانية فى أوربا ، قد صورت هذا الانسان «المسخ» أصدق ما يكون التصوير . وأصبح أهل الشرق على دراية تامة بهذه الأعمال مهما اختلفت مذاهبهم ومشاربهم الفنية . لكن الذى يجعلنا نؤرخ بهذه القصة لبداية مرحلة جديدة فى نظر القصة العربية للإنسان الغربى ، هو وضوح الرؤية عند بهاء طاهر ، وتمكنه من صب تجربته فى قالب فنى موائم لها .

وبطل هذه القصة غير المسمى ، عربى يعمل مع قلة من العرب فى مؤسسة عربية يرأسها أجنبى ، ومعظم العاملين فيها من الأجانب . وهذا العربى - كما يصف نفسه - كانت عنده أفكار لكنه نسيها : «فى بلدى لم يكن أحد يحتاج إليها فقررت أن أنساها» . بهذه الجملة القصيرة نعرف أن البطل لم يمكن من أداء دوره فى بلده . وأن هذا هو السبب الذى جعله يقرر العمل فى بلد آخر كما سوف يصرح بذلك . ونستطيع أن نتعرف على هذه الأفكار من خلال حواره مع الفتاة التى تقول له : «.. يحزننى أن تنهزم فى هذا العالم الرقة والحساسية وأن ينتصر الشر . يحزننى أن تموت غادة الكاميليا لأنها أحبت وضحت ، ولكن يحزننى أيضا أن أعلم أن فى هذه الدنيا جوعى فقراء لا يجدون طعاما ومرضى لا يجدون دواء ، وإذا وجدوا الدواء فإن الموت يخطفهم دون مبرر . يحزننى الموت بصفة خاصة» . فيجيبها بأن كل ذلك وغيره كثير كان يحزنه ذات يوم ، لكنه كف عنه منذ زمن لا يذكره بالضبط . وماذا يفيده تذكر نسيانه وقد فقد اهتمامه بكل شىء . فإذا ما سألته عما يبشر به الآن . هل يُبشر بالفناء ، .. بالعدم ؟ أجاب إجابة قصيرة موجعة : «ولا حتى بهذا» . لكنه لم يكف بعد عن الحلم . بيد أن أحلامه مستحيلة : «أن يكون العالم غير ما هو .. والناس غير ما هم . قلت لك ليس عندى أفكار ولكن عندى أحلام مستحيلة» .

ooo

أصحاب هذه الأفكار المثالية غالبا ما يكونون وراء الفتن والثورات . لكن عصر الثورات كعصر المعجزات قد انتهى . ومن حسن حظ الانسان أنه محبو بروح الدعابة . وعندما لا يتمكن من الثورة تبدأ هذه الروح فى أداء مهمتها بنقد أحلامه وإعادته إلى الاتصال بالواقع الذى يعيش فيه ويرفضه . ولهذا تتناثر الفكاهة والسخرية المرة على لسان الراوى - الشخصية الأولى فى نفس الوقت - فى أكثر من مناسبة : «فى المكتب قال لى رئيسى الأجنبى وهو يلوح بيديه «شوية .. شوية» . وكان يقصد أن هذا يعنى بالعربية أننى جئت متأخرا . قلت إن هناك ظروفا تحدث . ولكنه كان سعيدا لأنه تكلم بالعربية ولأننى فهمت ..» . وقرب نهاية القصة يعود إلى حديث هذا الرئيس بالعربية مرة أخرى . فقد استدعاه ليقول له إن صحته «بسيطة تمام» . ولا يحتاج هذه المرة إلى التفسير ، لأنه كان قد أعطانا المفتاح ، فنفهم أن صحته فى «تدهور مستمر» . وصديقه الذى يسكن فى مدينة أخرى ويكلمه معظم الليالى فى التليفون يكتشف أنه مرت عليه عشر سنوات وهو يعمل فى بنوك هذه البلدة ولكنه تعيس . ولما يسأله عن السبب يقول : «أليس فى عمل البنوك نوع من الربا ؟» . وفى فقرة أخرى : «قال بالأمس حلمت أننى قابلت معاوية بن أبى سفيان .. وأننى كنت أتوسط عنده للصلح مع سيدنا الحسين فغضب معاوية وقال ضعوه فى السجن مع طه حسين ، لكننى استطعت أن أهرب وركبت تاكسى فوجدت نفسى فى ميدان العتبة . قلت لكمال إن الخلاف كان مع يزيد وليس مع معاوية . فقال لى بشىء من الغضب : هو حلم أم حصة تاريخ ؟..» .

١

وقد تأتى السخرية دون أن يشعر البطل بها ، وإنما تنتقل إليك من شحنات المرارة الذائبة فى السرد : «سألنى جارى فى الأتوبيس ما هذه اللغة ؟ وعرفت أنه غريب مثلى لأن أهل هذا البلد لا يكلمون أحدا . وعندما رددت عليه قال لغة طريفة . معظم الحروف تكتب تحت السطر . قلت له إننى لا أفهم ، فأمسك الكتاب وفتحه وأشار إلى الراء والواو والزاى وإلى الميم والعين والحاء فى أواخر الكلمات . أشرت بانتصار إلى الألف والباء والدال والطاء . قال ولكن عندما تنظر إلى الصفحة تلاحظ أن معظم الحروف تحت السطر سألته عن معنى ذلك فقلب كفيه» . هذا التصوير للملل تبلغ السخرية فيه مداها عندما يسأله صديقه - كعادته فى التليفون عن الأخبار : «قلت له عن الجولات التى تقوم بها الروح وأن معظم الحروف تكتب تحت السطر .» . فهو لا يجد أخبارا يحكيها لصديقه المتلهف على الأخبار غير ما قرأه فى الكتاب عن جولات الروح ، ثم حروف ما تحت السطر .

ooo

المكان الذى لا يوجد فيه الإنسان يبدو أفضل له ، لأنه ليس فيه . ولهذا شد البطل الرحال إلى هذه المدينة الشمالية الصغيرة غير المسماه ، عله يجد فيها ما لم يجده فى بلده ، فلا يجد غير الملل . وبالملل تبدأ القصة : «أذهب إلى العمل فى الصباح ، وأعود فى المساء للبيت» . ويبدأ تصويره : «يحدث هذا

خمسة أيام فى الأسبوع . يحدث هذا فى مدينة أجنبية فى الشمال . حين أنزل فى الصباح كثيرا ما أجد على محطة الأتوبيس فتاة شقراء فى خدها طابع الحسن ، بمجرد أن ترانى قادما من بعيد تحول وجهها للناحية الأخرى . لا تنظر فى وجهى أبدا مهما طال وقوفنا» . الشىء الوحيد الذى يكسر حدة هذه الرتابة حديث تليفونى : «يسألنى هل هناك أخبار ؟ أقول ليست هناك أخبار . فيشكو أحواله قليلا وأشكو أحوالى قليلا وأخيرا يتنهد ويقول ربما أطلبك غدا» . الشىء الوحيد الذى يكسر حدة الرتابة رتيب . رجل ملول آخر يعيش حياته فى حالة انتظار للذى يأتى ولا يأتى .

لكن هناك من وجدوا حلا لهذه المشكلة . صديقه فى العمل تعلق بالصوفية وأهواه كتابا عنها . فى الأتوبيس قرأ فى الكتاب أن الروح تغادر الجسد فى بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات ، فخاف وأغلق الكتاب . وعندما أخبر صديقه بأنه لم يستطع قراءة الكتاب «هز رأسه فى حزن وقال خسارة ، روحك شفافة . ثم دفع سبابته فى صدرى وقال يمكن أن ينبت بستان فى صدرك . قلت إن صدرى مثقل بما فيه الكفاية . فقال فى هذه التربة ينبت البستان» . وفى القسم الثانى من هذه القصة القصيرة الطويلة يلجأ إليه مرة أخرى ليعلمه ، فيكون جوابه : «كيف أعلمك وأنا لا أعلم ؟ . افعل مثلى . دع روحك تتفتح . يوما ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التى لا حد لجمالها» . لكنه صارحه بأن هذا الكلام يخيفه ولا يغريه وأنه يريد شيئا محددا . يريد أن يعرف كيف وصل هو إلى هذا التوازن والسلام . ولما قال له إنه ألقى إرادته وسلمها لصاحب الأمر «لم يعد ممكنا أن نواصل الحديث» . وفى القسم الثالث يلاحظ صديقه قلقا أنه يزداد نحولا ، فيعرض عليه زيارة الطبيب . «قلت له إنه يستطيع أن يساعدنى أفضل من أى طبيب لو شرح لى كيف أفهم هذه الدنيا . قال لى طبيبك أنت ولكن لا تقاوم . قلت له ليس هذا هو الكلام الذى يساعدنى ، فهز رأسه فى حزن» .

وقد طلب إليه صديقه الآخر أن يرسل إليه الكتاب بعد أن حدثه عنه . وعندما يخبره هذا الصديق بأن هناك شيئا قلق فى ضميره . يتناول مسألة البستان ساخرا . ويأخذ صديقه الأمر على محمل الهزل أيضا . لكننا نجده فى نهاية القصة وبعد قراءته الكتاب يتحول بدوره إلى الصوفية : «هذا الكون رحب ورائع لكننا ندفن أنفسنا فى جلودنا ، تعمى عيوننا عن النعيم الحقيقى والفرح الحقيقى . .» . ونعرف أنه استقال من عمله فى البنك وينوى أن يعود إلى مصر . وينصحه بالعودة معه : «نبنى بيتا فى مكان ما بالصحراء . خلفنا الخلاء وأمامنا البحر وفوقنا السماء . نعيش بعيدا عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدنيويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب ولا براءة العمر البكر . نعيش ما بقى من عمرنا فى فرحة حقيقية فى ذلك النعيم السماوى .» .

ooo

وإذا كان الارتماء فى أحضان الصوفية هنا يمثل الحل الهروبى ، فإن الحل الإيجابى يبقى معضلة بلا حل . ومما يزيد من تفاقم الأزمة جو العزلة المضروب حوله . بل قل : الجو العدائى المحيط به . فأهل المدينة - كما رأينا - لا يكلمون أحدا . والوحيد الذى كلمه غريب مثله . دفعه مله إلى أن ينظر فى كتاب جاره ويتأمل حروفه . وفى المغسلة يقابل بالعداء سافرا . كانت كل الغسالات مشغولة . وهناك سيدة عجوز من أهل البلدة تجلس منتظرة . دخل افريقيان . ظنت أنهما يتعديان على دورها . كان أحدهما ينتظر خروج غسيل صديقه ليضع غسيله بعده . أفهمها أن هذا دوره بعد الاتفاق مع الفتاة التى كانت تجلس إلى منضدة صغيرة . هزت الفتاة رأسها مؤمنة على ما قاله . استدارت السيدة نحو الفتاة : «ما معنى هذا ، انتظر كل هذا الوقت ثم يأتى من يأخذ دورى ، وزنجى أيضا ؟» . هاجمها الإفريقيان . جلست مكانها ثم انفجرت مكلمة لا أحد : «وعلى العموم فأنا لا أحب أن أستعمل هذه الغسالة» . عندما رد عليها متهكما نظرت إلى الفتاة ، لكن الفتاة تطلعت إلى السقف . التفتت العجوز تبحث عن شخص آخر تكلمه . لم تجد سواه . أدارت وجهها نحو الباب الزجاجى متمتمة : «ماذا جرى لهذا البلد ؟» . أثرت هذه الواقعة فى نفسه . حكاها لصديقه بالتليفون . كان منفعلا لكن صديقه قال بهدوء : «ما أهمية ذلك ؟ أنا أعيش هنا منذ سنين ؛ وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب ، لكنى لا أهتم بذلك أبدا . أعتبر نفسى أعيش فى صحراء وأن شقتى خيمة . خارج العمل لا أتعامل مع أحد أبدا ولا أعتبر أن هناك بشرا . هذا هو الحل المثالى معهم . .» يقول هذا رغم أنه قد تزوج فتاة من البلدة «طيبة وجميلة» وحصل على الجنسية «والناس تحسده لذلك» .

والفتاة التى يقابلها كل صباح ولا تنظر فى وجهه ، يراها فى كل مكان يذهب إليه . عندما طلب منه صديقه أن يرسل إليه الكتاب وجدها خلف شباك مكتب البريد . ومن أوصافه المتكررة لها

نجده يراها طفلة صغيرة محببة . ويؤكد على طفولتها باستمرار : «كان شعرها الأصفر مقصوصا حتى رقبتها ومفروقا فى الوسط تتدلى منه خصلة مصففة بعرض الجبين . وكان ذلك وطابع الحسن فى خدها يعطيان وجهها المستدير الجميل شيئا من الطفولة» . وعندما توجه إلى المتجر ليشترى أشياء الأسبوع قابلها ، فتطلعت إليه وعلى فمها ابتسامة مترددة . وفى المساء ذهب إلى السينما : «سمعت صوتا من خلفى هل تسمح ؟ التفتُ وكانت هى مرة أخرى . . . قالت هل تسمح أن تشعل السيجارة ؟ كانت تلبس بلوزة بيضاء من الصوف الثقيل عالية الرقبة وبنطلونا ، وبدا وجهها الخالى من المساحيق متوردا جدا ومرتبكا . كانت طفلة أكثر من أى وقت وبدا لى غريبا أن تمسك سيجارة» . قالت له أنا «قررت أن تواجهه» . وبعد خروجهمامن السينما وجلوسهما معا فى أقرب مقهى أنها «تكرهه» . كان وجهها محتقنا ، وعيناها محمرتين ، وقد غادر ملامحها كل جمال «تطلعت إلى عينيها . وكانت بالفعل تكرهنى» .

ooo

نعرف أن هذه الفتاة تختلف عن الآخرين ، فهى لا تحتقر الملونين ، ولا تخجل من مجالسة الأجنبى : «أرجوك ألا تسىء فهمى . كان أبى قسابروتستانتيا وقد علمنا أن نحب المسيح . وأن نحب كل الناس فى المسيح . أنا . أنا لست كالآخرين» .

إننا نقف أمام فتاة مثالية أيضا . فى وقت من الأوقات تمنت أن تعتنق الكاثوليكية وأن تصبح راهبة . أحبت أيضا القديس فرانسو الأسيس الذى كان يحب الفقراء والمرضى . واحتفظت بصورته فى غرفتها رغم أن أمها لا تحب ذلك . بيد أنها لم تر فائدة من المحاولات الخيرة فى كل العصور : «هذا العالم يمرضنى ، لا فائدة ، حاول ناس كثيرون ولكن لا فائدة . نفس الغباء فى كل العصور . نفس الكراهية ، ونفس الكذب ، ونفس التعاسة . فكرت أيضا أن أذهب إلى أفريقيا ؟ ربما أساعد إنسانا واحدا . . .» .

وسبب أزمتها - على ما يبدو - هو الكذب . فالكذب - كما تؤمن - شىء غير مبرر . وعندما أصبحا يتحدثان على محطة الأتوبيس طلبت منه أن يغفر لها صراحتها . وأن ينظر للمسألة على اعتبار أنها تعانى من أزمة نفسية لا علاقة لها به . فقد كانت تحب شخصا من مواطنيها ، لكنه تركها منذ شهور وسافر إلى الخارج بعد أن كانا قد اتفقا على الزواج . من هناك بعث إليها اعتذار . قالت إنه كان يمكن ألا يعدها . وأنها كانت ستحبه وتبقى معه رغم ذلك . لكن أن يعد وعدا لم يرغمه أحد عليه ثم ينكثه فهذا فى الواقع هو ما يمرضها . وهى تكاد تكون سعيدة - هكذا قالت - لأنها تخلصت من شخص بهذه الأخلاق . وأنها تحاول أن تنظر لمسألة كراهيتها له بمنتهى الموضوعية كأنها لا تتكلم عنه وعنها وإنما عن بشر آخرين : هل تكرهه لأنها رأته فى هذه الظروف ؟ . . هل يذكرها بذلك الشخص الآخر ؟ . . ولماذا ؟ . . هل لأن فيه شيئا يشبهه ؟ . . ما هو ؟ . . هل لأنه سافر للخارج مثلا ؟ . . هى تعرف أنها مسألة معقدة ، وترجوه أن يساعدها وتدعوه إلى بيتها . أصبحت الآن لا يحاصرها الكذب وحده . لقد أفقدها الكذب الثقة بالناس . وأصبحت تخاف من المجهول المتمثل فى الآخر .

وإذا كانت الكارثة التى حلت بها سببها الكذب . فإن الزيف الذى يعتبر وجها من وجوهه يتحمل مسئولية الأزمة العامة . قال له صديقه فى التليفون إنه كان يعتقد أن كل ما يشكو منه : الصداع ، والأرق ، والكوابيس ، ونوبات البكاء ، كلها ترجع إلى موجات الكهرباء . لكنه كان مخطئا . ففى هذا البلد توجد أعاصير كهربائية فى أيام معينة تؤثر فى المخ . ألا ترى أن كل الناس يتصرفون تصرفات غريبة ؟ ولما أبدى صديقه دهشته لأنه يراهم مع ذلك أذكياء فى تدبير أمورهم ، ناجحين فى أعمالهم ، أثرياء وصحتهم جيدة . قال : «أنت تنظر إلى الأمور من السطح . كل هذه الأشياء لعب من الكرتون . البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور . كل هذا لعب من الكرتون . لا تخدع سوى الأطفال . أنظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب . أنظر لمن يكلمون أنفسهم فى الطرقات . . لمن يجلسون على المقاهى يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية . .» .

ooo

وهذه الدعوة للنظر إلى الداخل ، يتنباها المؤلف فنيا عندما يتجول كثيرا فى الخارج ليعكس الداخل وهو يصور الناس والأمكنة والطبيعة ، كما فى وصف وجه الفتاة والتأكيد على طفولته ، وفى وصف غرفتها والصالة التى رأى فيها أمها . ويحظى تصويره لسقوط الثلج بحيز كبير من القسم الأول ، فيبدو وكأنه أصوات العرافين القدماء تنبئك بما فى ضمير الغيب . فبينما كان فى الأتوبيس وهو فى طريقه إلى مكتب البريد يبدأ سقوط الثلج فجأة : «سقط فى البداية مثل قصاصات عشوائية متطايرة من الورق الأبيض ، ثم أصبح

غزيرا وكثيفا وغلف العالم خارج الأتوبيس بستارة متحركة من نمنمة بيضاء بلا نهاية» . وبعد أن تطلعت الفتاة بدهشة إلى غلاف الكتاب بزخرفته المذهبة . كان الثلج ما يزال غزيرا عندما خرج : «فرش الأرصفة بالفعل وكسا أسقف السيارات الملونةالتى كانت تسير ببطء بغشاء موحد رقيق» . والوطنى الوحيد الذى بادله الحديث قبل الفتاة فى الطريق كان متمردا قابله فى هذا الجو : «جاء عبر الطريق رجل يعدو ووقف إلى جانبى وهو يلهث وراح ينفض الثلج عن ثيابه ، وحين انتهى من وضع يديه فى جيبى معطفه وأخذ يزفر الهواء دخانا من فمه وأنفه . كانت السيارات تمر أمامنا بطيئة ترسم إطاراتها شريطا أسود منقوشا وسط الثلج فى أسفلت الطريق ، فاندفع الرجل ودفع إبهامه لعدة سيارات لكن ! «أحدا لم ينظر إليه . رجع إلى المدخل وقد تكوم عليه ثلج جديد ، ثم نظر إلى بشىء من الغضب وقال : أنت أجنبى ، أليس كذلك ؟ هززت رأسى فقال عندكم أوغاد بهذا الشكل ؟ لا يتوقفون حتى مع هذا الثلج ؟ قلت عندنا شمس . سألنى وما الذى جاء بك إلى هنا ؟ أشرت باصبعى إلى السماء فصحك» .

وعندما عاد إلى البيت فى المساء «كان الثلج على الرصيفين عاليا يمتد بساطا ناعما ولامعا على جانبى الطريق الأسود المغسول ، وكان يصنع من أغصان الأشجار العارية من الأوراق ثعابين بيضاء متعرجة ، وينقط أوراق الأشجار القليلة التى تحتفظ بخضرتها بزهور منيرة . كان هناك الدفء الذى يعقب الثلج وسكون فى البيت.لم أفتح التليفزيون . نظرت من النافذة كان الثلج فى كل مكان ، والسيارات المحاذية للرصيف قببا بيضاء بلا معالم . كان صمت وحزن فجلست أتأمل حالى» . ولما طلبه صديقه فى التليفون قال له إن الثلج قد وصل فقال إن هناك ثلجا يغمر روحه . وقبل أن يذهب إلى المغسلة فى الصباح نظر من النافذة فكان الثلج كما هو ، لكنه فقد بريقه . ووسط الرصيف كان هناك ممر موحل منقوش بآثار الأقدام يشق الثلج المتصلب وتحت الرصيف كانت أكوام أخرى من ثلج موحل كسحها الكناسون فى الليل من وسط الطريق .

وفى القسم الثانى تدعوه الفتاة إلى بيتها . وعندما التقيا على محطة الأتوبيس ، كانت سحب داكنة تغطى السماء وتجعل النهار معتما . وكان الثلج راكدا على الأرصفة وشرفات البيوت . وحين فتحت الفتاة ستارة النافذة ، ظهرت فى الخارج شجرة أرز تكون الثلج على غصونها العريقة الخضراء التى تشبه كهوفا مبسوطة ، ومن حولها أشجار تتشابك غصونها العارية المطلية بالجليد . ويفتتح القسم الثالث والأخير بقوله : فى الأسبوع الثالث ذاب الثلج ولكن بقيت بعض أكوام منه كالرمل بحذاء الرصيف . وظلت الغيوم فى السماء وظل نور النهار ضعيفا .

○○○

وإذا كان الثلج هنا يعد معادلا موضوعيا للإحساس المطلوب إثارته ، على حد تعبير إليوت . فإن رموزه وإشاراته تحتفى بعالم الطير . ويظهر هنا طائران : الصقر والغراب . ونشاهد الغراب عندما يحط على شجرة الأرز : «أخذ يطير متخبطا بين الغصون وهو يبحث عن غصن لا يغمره الثلج ، وحين وجده فرد جناحى حداده الأبدى وراح ينفضهما ثم انكمش» . وفى أول لقاء لنا بالصقر نراه يأتى على هيئة حلم متكرر تحلم به الفتاة : «حلمت أن صقرا كبيرا يضرب نافذتى بجناحيه . ويتطلع إلى بغضب وهو ينقر الزجاج محاولا أن ينفذ منه . ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه . صحوت من النوم وكنت أبكى» .

والصقر - كما نعلم - معبود من معبودات مصر القديمة . كانوا يرون الشمس فى ادفو على هيئة صقر . فعبدوا الشمس فى الصقر . ولهذا فإننا نربط - فى التو - بين اعتقاد الفتاة بأنه هو الذى يفعل بها ذلك : «ماذا يفعل لكى يحدث هذا ؟» . وبين حديث أمها عن السحر المصرى : «ذهب زوجى إلى مصر . . لم نكن قد تزوجنا بعد ولكنى مازلت محتفظة بالصور . . . قالت أذكر أن زوجى قال لى إنهم فى مصر يجيدون السحر . . . قلت وأنا أحاول أن أضحك ، ربما كان ذلك أيام سيدنا موسى» . وحين خرج من حجرة الفتاة بعد المواجهة الكبرى وجد أمها مازالت فى الصالة . . نفس الصالة التى أبدع تصويرها لتوحى بما نحن مقدمين عليه من جو أسطورى : الستارة البيضاء فى المدخل ، والمناضد الصغيرة والدمى والتماثيل الخشبية الصغيرة ، والمفارش المطرزة ناصعة البياض ، والدولابان الخشبيان بكتبهما وضلفهما الزجاجية وستائر الدانتيلا ، والمائدة الخشبية المستطيلة ، والسيدة التى تجلس إليها : سيدة عجوز ذات شعر أبيض معفوص وسمع ضعيف ونصارة كبيرة العدسات . والقناعان السوداوان المرشوقان فى الحائط يتوسطهما صليب خشبى وتشير السيدة إلى أنهما من النحت الافريقى ذى القوة والرشاقة والنعومة ، والزهور العفية المعتنى بها : زهور القرنفل الكبيرة البيضاء والحمراء الوردية التى توحى - فى زحمة الأشياء

المعبرة - بسواحل زنجبار . عندما خرج من حجرة الفتاة ، كانت الأم تقلب فى ألبوم سميك الأوراق : «كانت صورا قديمة . تلك الصور المائية التى يبدو فيها الداكن بنيا والفاتح رماديا . كانت معبد الكرنك والدير البحرى والأهرامات . ولكنها أشارت إلى واحدة فيها رجل يجلس على سنام جمل يبرك على الأرض أمام الهرم . كان الرجل مستدير الوجه يلبس سترة داكنة وياقة بيضاء وكان يبتسم . وأمامه يقف ممسكا بمقود الجمل رجل يلبس جلبابا ، يبدو ذراعه النحيل من كم جلبابه الواسع . تطلعت إليه وإلى شاربه الذى يعلو فمه الواسع . إلى وجهه المقطب الحزين . كان يشبه أبى» .

طلب أن يأخذ الصورة لكن الأم رفضت وهى تقول : «إنى أفهمك . . أفهمك تماما» . وفى نهاية القصة يظهر الصقر من جديد ، وكأن فيه خلاصه : «هل كنت نائما أم كنت مستيقظا عندما خفق فى الغرفة ذلك الجناح ؟ وهل كان صقرا أم حلما ذلك الذى رأيت ؟ مددت يدى . كنت أسمع الحفيف ومددت يدى . انبثقت أنوار وألوان لم أر مثل جمالها وحفيف الجناحين من حولى . ومددت يدى . كنت أبكى دون صوت ولا دموع ولكنى مددت يدى . » .

لا نريد أن نقول إنه كان يحلم بالعودة إلى الحضارة القديمة . نريد أن نقول إنه يحلم بالعودة إلى الرحم . . أو إلى الفطرة ، خاصة وأن الشخصين الوحيدين اللذين كانا يضحكان من قلوبهما فى هذا الجو هما الافريقيان . بكل ما توحى به إفريقيا من بكارة فضت فى كثير من مناطقها لكنها مازالت توحى بها .

كما لا نستطيع أن نقول أن انهيار الفتاة فى نهاية القصة ، يرمز إلى انهيار الحضارة الغربية على يد الشرق . أو رعب الغرب المادى من تحطيمه على يد الشرق الروحانى . فالشرق والغرب هنا منهاران . والنوايا الطيبة مرعودة على مدى العصور . وإذا كانت الغربية قد انهت حياتها بيديها ، فيبدو أن الشرق ينتظر .

○○○

تتحول القصة فى يد بهاء طاهر من قسمها الثانى إلى أسطورة جديدة ، لا تعتمد على التعمية أو التغطية أو التلاعب اللفظى ، وإنما على بساطة الحكايات القديمة وقوة تأثيرها وإيحاءاتها ، فتسير الهوينا مهدهدة قارئها من على مهاد الواقع إلى وهاد الأسطورة ، حتى يمتزجا امتزاجا تاما ، كما امتزجت الحقيقة بالحلم فى نهايتها ، بطريقة تبدو منطقية للغاية ومعقولة للغاية . وهنا مكمن قدرتها وقوتها . نجد بذور كل حدث تتناثر فى السرد وتنمو نموا طبيعيا حتى ذروتها المبتغاة . الشىء الوحيد المفاجىء فى هذه القصة - ونقول المفاجىء وليس المدهش - هو الشىء الذى ذكر المؤلف نفسه أنه حدث كالمفاجأة : «ثم مدت يدها وهى ما تزال جالسة وضغطت زرا بجانب السرير فأضاء الغرفة نور كالمفاجأة» . وهنا كانت المفاجأة للبطل وليست لنا . ادعت أن نور النهار الكابى الذى يشبه الليل يتعبها . أسدلت الستار فأصبحت الغرفة شبه معتمة . قالت بصوت خافت : «هل أنت واثق من أنك لا تستطيع مساعدتى ؟» . . مددت يدى وأمسكت يدها القريبة منى . كانت باردة كالثلج فأخذتها بين راحتى . انحنت وركعت على ركبتيها بحيث أصبحت تواجهنى وقالت بصوت خافت - من أنت ؟ وما معنى هذه الأحلام ؟ ولماذا تلازمنى» . . «اقتربت منى وهى تزحف على ركبتيها ثم قبلتنى فى جبينى . كانت شفتاها باردة كالثلج فأمسكتها من كتفيها : ليتنى أستطيع أن أساعدك . ليتنى أستطيع أن أساعد نفسى . . ولكنها فجأة وبحركة سريعة جدا وهى ما تزال راكعة أمامى خلعت بلوزتها الصوفية وخلعت حمالة صدرها ودفعت نفسها فى صدرى وهى تحيطنى بذراعين مشنجتين وقالت - هيا ، إن كان هذا هو ما تريد فهيا ، ها هو السرير . أبعدت ذراعيها عنى بقوة وخرج صوتى مختنقا وأنا أقول ، لا ، ليس هذا هو ما أريد ، ربما تكونين جميلة . أنت بالفعل جميلة ، ولكنى لم أرك أبدا أكثر من طفلة . . » . أخذت تبكى بعنف وجسمها كله يرتعش وهى ترجوه أن يقول لها ماذا تريد ؟ . وعندما يأتى جوابه بأن ما يريده مستحيل . ما يريده هو تغيير العالم ، وتغيير الناس . وأنه لا يفهم لماذا تتعذب ، ولا يستطيع مساعدة نفسه لا مساعدتها . تنهى الفتاة هذا الحوار المتناقى المشحون بالانفعالات ، وهى تمد ذراعيها تبحث عن أكمام بلوزتها وظلت صامتة متهدلة الكتفين ثم قالت بصوت خفيض أنها فهمت كل شىء : «نعم الآن أرى كل شىء ، ولكن ما أشد هذا الحزن» . وعندما يسألها عما فهمته تقول بنفس الصوت الخفيض : «هذا سرى» . . «ثم مدت يدها وهى ما تزال جالسة وضغطت زرا بجانب السرير فأضاء الغرفة نور كالمفاجأة» .

إن كل جملة فى هذه القصة موظفة بعناية واقتدار لخدمة ما بعدها والتوحد معه . بذور الجو الأسطورى نجدها فى القسم الأول الواقعى ممثلة فى الكتاب الذى يتحدث عن الصوفية . ذلك الكتاب الذى نظرت الفتاة إلى حروفه

المذهبة بدهشة ، وربما ظنته كتابا فى السحر . وهو نفس الكتاب الذى حول صديقه إلى الإيمان بالروحانيات . حتى الفقرة الوحيدة التى حصر فيها سبب توقفه عن قراءته كانت تخدم ما بعدها : «قرأت قليلا إلى أن قال الكاتب إن الروح تغادر الجسد فى بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات . يحدث ذلك بالليل أثناء النوم وإن لم يكن شرطا . تلتقى الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيانا بأرواح طيبة ، يحدث اتصال» .

هل لهذه الفقرة علاقة بالأحلام التى كانت تحلمها الفتاة . . بالصقر المصرى الذى رأيناه يعود مرة أخرى إلى الظهور فى نهاية القصة ؟ من يدرى ؟ . . ربما ؟ . . لكنها فنيا - لا شك - فقرة خادمة موظفة جيدا . الأم تقول له : «إنى أفهمك» ولا نعرف ماذا فهمت ؟ والفتاة تقول له : «هذا سرى» ولا نقف على هذا السر . وعندما انتحرت الفتاة كان ذلك نتيجة طبيعية لفهمها الخاص . كان يطرق بابها ، عندما خرج رجل من شقة مجاورة وقال فى حزن : «الآنسة أنهت حياتها . . من شرفة البيت . فى قلب الليل» . وفتحت السيدة العجوز الباب بثياب النوم ، وشعرها الأبيض مهوش حول رأسها وعلى كتفيها المحنيتين شال أسود . ولما رأته صرخت صرخة واحدة ورجعت للخلف : «هل جئت الآن من أجلى أنا يا سيد ؟ هل جاء دورى أيضا ؟» . وحين تهاوت على الأرض كان ذلك نتيجة طبيعية لفهمها الخاص . وفى خضم المفاهيم الخاصة المغلقة يضيع التلاقى الإنسانى على الضمير الجمعى . . يضيع الإنسان .

كلمات كثيرة متناثرة فى السرد لا يمكن تجاوزها . علينا أن نقف عند كل كلمة ، لأنها كلمات ولودة . تأكيده على «طفولة» الفتاة ينتهى برفضه اللقاء الجنسى معها . قولها له على باب السينما : «قررت أن أواجهك» . يرد عليه البطل بدهشة : «هل نحن فى حرب» وينتهى الأمر . لكن المؤلف اللماح كان يفرش فعلا للحرب المذهلة . . للمواجهة الغريبة التى تمت فى غرفتها ، مرورا بالكراهية التى كانت تبدو غير مبررة . حتى الغراب الذى تعاطف معه عندما رآه يتخبط بين الغصون : «يحزننى أن هذا الغراب على تلك الشجرة تعيس . ويحزننى أن يكره الناس فى العالم كله الغراب مع أننى لم أسمع أنه أذى إنسانا» . هذا الغراب . . «فرد جناحى حداده الأبدى وراح ينفضهما ثم انكمش» . فردهما حقيقة فى النهاية . . لا مجازا . والمجاز هو الحقيقة . والحقيقة هى المجاز .

القاهرة : محمد محمود عبد الرازق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

• خواطر حول
عدد مايو من "إبداع"

د. عصام بهي

تمثل مجلة « إبداع » فى حياتنا الثقافية حقلا مثمراً يستحق أن ندافع عن وجوده واستمراره . فقد قامت المجلة بأمل أن تعيد الحياة والنشاط إلى الحياة الثقافية فى مصر ، بعد فترة من الركود والتداعى ظن معها كثيرون أنها فارقت الحياة أو أوشكت . ونظن المجلة - وعمرها لا يجاوز عاماً ونصفاً تقريباً - قد حققت قدراً لا بأس به من هذا الأمل ، فى حدود ما تتيحه لها الإمكانات المادية والأدبية التى بين أيدى القائمين على أمرها . فبين أيديهم مساحات من الأوراق وإمكانات الطباعة لا يستطيعون الخروج عنها ، وبين أيديهم مادة أدبية من كل أنحاء مصر والعالم العربى نثق فى أنهم يختارون أفضل ما فيها - من وجهة نظرهم على الأقل ، التى لا أظنها ، مرة أخرى ، إلاّ قادرة على تمثيل قطاع كبير من الساحة الثقافية العربية .

فإبداع يكفيها اليوم أنها أصبحت محط أنظار عدد كبير من الأدباء وشداة الأدب المصريين ، وأنها قضت نهائياً على هذه التهمة التى كانت مرفوعة دائما فى وجه مجلاتنا الثقافية من أنها مجلات «قاهرية» وقف على أدباء القاهرة أو حتى أشباه الأدباء . ففى هذا العدد وحده ، إلى جانب أدباء القاهرة والجيزة ، أدباء من أسيوط والإسكندرية وأسوان ، وبور سعيد .

و« إبداع » - مع « فصول » - تعيد من جديد هذه الصورة المشرقة للساحة الثقافية المصرية بوصفها ملتقى حراً للإبداع العربى الجديد والجيد . وفى هذا العدد أيضاً شعراء من العراق واليمن والكويت وكاتب من تونس ومقال عن كاتب من السودان.قد يقال إن هذا كله يأتى فى إطار «المعتاد» و«السائد» وليس به من جديد إلا الأسماء ، أما الإبداع الطليعى الحقّ فليس له - حتى الآن - من مساحة المجلة قدر كبير . ونشر الإبداع الطليعى فيه قدر كبير من المغامرة التى ينبغى أن تكون محسوبة بدقة ، وأن تكون المغامرات الطليعية مشعرة بأن أصحابها قد تمكنوا من أدواتهم التراثية تمكناً يبيح لهم الخروج على السائد والمألوف ، بعد أن تكون الجذور قد ضربت فى الأرض وتمكنت . أما ماتعانيه هيئة تحرير «إبداع» مما يصل إلى يديها - وهو يسود صفحات مما يحسب على حياتنا الثقافية - مملوءاً بالأخطاء اللغوية والإملائية ، التى تقتل أى لون من الإبداع ، فيزرع - عميقاً - انعدام الثقة بين مدعى الإبداع والمغامرة والقائمين على أمر المجلة - وهم ليسوا ، بالتأكيد.سلفى النزعة فى مجال الإبداع الأدبى والفنى !

لا يعنى هذا - بطبيعة الحال - المصادرة على كل هذه المغامرات ، أو تحول الرفض إلى مبدأ . ولقد أدرجت المجلة - منذ مدة - باباً للتجارب الجديدة فى الإبداع ، لا أدرى لم احتجب فى هذا العدد ، وقد أوشكنا أن ندعو إلى التوسيع من مساحته ومن آفاقه معا . وأن تفتح المجلة - فى إطاره - حواراً ، تكون المجلة داعية إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إجرائه ، بين أصحاب هذه التجارب والنقاد ، وقد فتح هذا الحوار - بطبيعته - بين النقاد وأعمال أخرى منشورة فى المجلة ، وهذه إحدى المهام الجليلة الملقاة على عاتق المجلة ، وأى مجلة ثقافية أخرى ، أن تطرح على الساحة ليس الجيد فحسب ، ولكن الجديد أيضاً ، والجديد مما يثير جدلاً ، تتحول به المجلة إلى حوار مثمر راق يفيد المبدع والملتقى والحياة الأدبية كلها .

إن المهمة الأولى على عاتق « إبداع » اليوم ، اليوم بخاصة ، أن تثير هذا الحوار ، حواراً راقياً بناء ، فى حياتنا الثقافية ، كفيلا بأن يحرك ما ركد منها ، ويعطى للمجلة الطاقة على الاستمرار والتجدد .

ولقد شرعت المجلة حقا فى فتح هذا الحوار على مستوى الإبداع ، بما يمكن أن نسميه بحوار التجاور . فمجرد وجود أعمال من أقاليم مصر جميعاً يثير هذا الحوار ، ووجود الإبداع العربى مع الإبداع المصرى العربى يثير هذا الحوار ، ووجود أعمال أجيال مختلفة من هؤلاء المبدعين العرب والمصريين على ساحة المجلة يثير هذا الحوار ، ومتابعة النقاد لبعض الأعمال المنشورة فى المجلة إثارة لهذا الحوار . فماذا بعد ؟ اتساع مدى هذا الحوار ، بتوسيع مجال المتابعات ، وتوسيع باب «تجارب» لتطرح هذه التجارب الإبداعية على القراء والنقاد معا ، وبدهى أن الحكم النهائى هو لتقبل الرأى العام الأدبى لهذه الأعمال ، وقدرة أصحابها على العطاء والاستمرار أيضاً ، الأمر الذى يفتح الباب على مصراعيه لحوار الأجيال من جهة ، وللتغيير المنشود بإخراج إبداع جيل جديد - أو أجيال - إلى أضواء التعرف والمعاناة والنقد القادرة على كشف الغث من الثمين .

هذه بعض الخواطر التى تثيرها مجلة « إبداع » بعامة وهذا العدد الجديد بخاصة ، ويبقى أن نحاول إجراء حوار مع بعض الأعمال المنشورة فى عدد مايو من المجلة . « مع بعض الأعمال » لأن إجراء هذا الحوار مع كل الأعمال المنشورة غير ممكن ، أو هو يحتاج إلى مجال أوسع ووقت لا أظنهما متاحين لى ولا للمجلة ، وسوف أركز - هنا على بعض الأسماء التى أقرأها شخصياً للمرة الأولى ، فى مجال القصة والمسرحية .

وبداية أقول إنه لمكسب للمجلة ودليل نجاح أن تستقطب للنشر فيها شعراء من عدة أجيال ومدارس ، بين الحديث والتقليدى ، وأن تكسب ، فى مجال القصة ، أن ينشر جمال الغيطانى ، وهو قصاص متميز الأسلوب والرؤية ، ولكن لن نقف عنده الآن ، ونرجو أن تتاح الفرصة لنجرى مع أعماله حواراً نقدياً فى فرصة أخرى .

تبقى بعد هذا قصتان ؛ إحداهما للكاتبة ابتهال سالم بعنوان «ملك الشغل» والأخرى بعنوان «حصاة فى فم العنكبوت» للكاتب أحمد دمرداش حسين . أما الأولى فتحكى عن مدرسة تبحث عن سكن ، وتذهب بها إحدى الزميلات إلى الحاج محمد « ملك الشغل » حيث يسكن حارة ضيقة قذرة مسدودة ، فيتفق معها على إيجار حجرة وجنيه له شهرياً ، لكنها لا تدفع هذه الإتاوة فتفصل من المدرسة ، ويرفض الحاج محمد مقابلتها ثانية .

والكاتبة قادرة على التقاط موقف صالح لقصة مثيرة ، وقادرة أيضا على التركيز على اللحظات المهمة فى الحدث التى تستطيع أن تدل على الحدث كله . غير أنها تثقل القصة بتركيز غير مسوغ على الوصف ، تصبح معه الدلالة التى يمكن أن تعطيها المقابلة بين الشارع العمومى الذى تسير فيه السيارات الأجرة والملاكى ، الذى تسكنه «محلات افتتحت حديثاً ، كانت الزينة واللافتات تملأ الشارع . . أما صوت الميكروفون فكان يعلو ويعلو بعبارات الترحيب وأغنيات الفرح القديم منها والحديث» . . ، والحارة المسدودة ، التى على رأسها حمار وعربة كارو ، وحولها الباعة الذين يفترشون الأرض ليبيعوا مهملات وأشياء لا قيمة لها . الدلالة ، بالوصف ، على عالمين أو مستويين اجتماعيين واقتصاديين ، تضيع فى زحمة التفصيلات - وبخاصة فى وصف الحارة وحاجيات بائعى الأرصفة - وكأن الوصف مقصود لذاته . وقد تدخل هذا الولع بالوصف فى بناء الحدث نفسه ؛ فالقصة تبدأ بالوصف (ف ١) ثم إلى بداية الرحلة من المدرسة إلى بيت الحاج محمد ، وتقفز إلى وصف الحجرة التى يجلس فيها ووصف الرجل نفسه وحديثها معه ومغادرة المنزل إلى الشارع من جديد . (ف ٢) . وكان من الأوفق أن تبدأ القصة من بداية الحدث - الخروج مع زميلتها من المدرسة فى الطريق إلى الحاج محمد - وتصف فى طريقها ما تشاء دون حاجة إلى هذا التفتيت .

وليس للغة الكاتبة ملامح خاصة ، لا على مستوى الفصحى التى تستخدمها فى السرد ، ولا العامية التى تستخدمها فى الحوار ، وهى - أعنى اللغة - مشكلة يعانى منها كثير من كتاب الجيل الجديد ، وبخاصة حين يلجأون إلى هذه الواقعية «الملقاة فى الطريق» سواء فى الوصف أو فى استخدام العامية فى الحوار .

أما قصة « حصاة فى فم العنكبوت » فتنتقل بنا إلى عالم المناجم ، وما يقع على العاملين فيها من مظاهر الظلم والحرمان والكبت فى الوقت الذى يعملون

ويعيشون طوال الوقت فى عمل شاق يجرعون منه التراب والمرارة ، فى حين يعيش الأجانب فى « الكرافان » عالماً آخر يستمتعون فيه بالموسيقى والحياة ، لا يهمهم إلا العثور على المعدن ، ولو قضوا فى سبيل الحصول عليه على الزرع والضرع ، ويزوروهم - موسميا - رسميون يوصدون دونهم الأذان « التى تنفرج فى ترحاب كلمات تباعدت شفاه الأجانب حتى لمجرد التثاؤب » .

والكاتب يجيد تصوير الحياة القاسية التى تعيشها شخصيته لتدل على حياة من فى المنجم جميعهم ، وتصوير قسوة هذه الحياة التى تشبه العنكبوت الذى يمتص رحيق الحياة من جسد ضحيته وروحه ويتركها «أشبه بطائر محنط يخال من يراه بريشه اللامع وعنقه الممطوط أنه على وشك التغريد ، بينما هو قد فارق الحياة منذ بعيد» . وبالرغم من أن الكاتب يستخدم - فى بداية القصة - هذه النتيجة مسندة إلى «السوس» الذى يشبِّه به «الأثرة المشوبة بالقسوة» الناجمة عن الصراع فى عالم المناجم بين قلة ما تعطيه وتنامى عدد الطامعين والعاملين فيها ، فإنها صورة يمكن أن تنسحب على عنوان القصة ، ولا أدرى لم لم يستخدم «العنكبوت» فيها - وكان أوفق - مكان السوس ، ولعله جزع أن يكشف سرّ العنوان منذ البادية !

على أية حال فالقصة مكتوبة بلغة فيها كثافة تصويرية تضفى طابعاً خاصاً على أسلوب الكاتب ؛ فلا تكاد تجد جملة واحدة فى القصة لا تحمل صورة أو أكثر ، يساعده قدرته البارعة على اختيار كلماته وصوره فى وقت واحد ، كقوله - مثلا ؟ « لقد جاءوا عبر الفضاء الموبوء ليتقيأوا فى الآذان غيرتهم الدعائية المحنطة على ذلك التراب المهدر من زمن تحت سنابل الحفارات العاديات بلا توقف فوق فسائل النخيل» . . وغير ذلك كثير .

غير أن هذا الاسلوب المثقل بالتصوير فى كتابة القصة قد يهدد القصة بالترهل - وهو ما لم يحدث هنا لحسن الحظ - كما قد يصيب الحدث بالغموض ، والقارىء باللهاث فى تتبع جذور الصور وفروعها .

ويبدو التصور الأسلوبى نفسه - ازدحام الأسلوب بالتصوير - فى كلام «جمعة أبو العيون» فى مسرحية «صندوق وراء الكواليس» لمحمد السيد سالم ، حيث نجد كلام هذه الشخصية كله تقريباً فى هذا الأسلوب الذى يبدو فى بعض الأحيان غير تلقائى وغير منطلق فى انسياب . إن المسرحية - بخاصة - ينبغى أن تخضع فى كتابتها لاختيار دقيق فى الألفاظ والعبارات ، بحيث يكون الأسلوب «حواراً» بين الشخصيات لا مناجيات خاصة ؛ أعنى أنه ينبغى أن يحمل عفوية الحوار وتلقائيته وانطلاقه ، وهو فن - فى الحقيقة - أشد تعقيداً وصعوبة من هذا الأسلوب الذى تغلب عليه الصورة البلاغية الجزئية . بل إن كاتب هذا المقال يخشى أن يكون هذا هو تصور الكتابة بالفصحى ، أى ضرورة أن يكتب الكاتب فصحى مثقلة بالصور المتتابعة أو المتراكمة ، وأنه كلما ازداد تتابع الصور أو تراكمها جاد الأسلوب أو - على الأقل - ارتفع قدره . وليس هذا صحيحاً ، وهو غير صحيح أكثر فى كتابة المسرحية .

أما موضوع المسرحية فيدور حول ممثل بديل يحرقه التوق إلى النجومية والبطولة ، هو الذى كان زميلاً لبطل المسرح ، وها هو الآن بديل له ، منسى ، كأنه صندوق على صندوق (الكواليس) أو كأنه قطعة من الظلام لذى يعيش فيه . مَنْ السبب فى هذا الوضع ؛ أنانية بهاء - البطل وعشقه المدمن للأضواء ؟ أو قصور ما فى جمعة - البديل - قعد به عن البطوله ؟ إن المسرحية لا تحسم هذا الأمر ، وما كان لها أن تحسمه ، لأنه أمر متكرر دائما دون أن تجد له ، دائما أيضا تفسيراً جلياً .

والحدث فى المسرحية لا يكاد يتطور أو ينتهى - كما أشرنا - إلى شىء ، وتغير اللوحات - ثلاث لوحات - يحاول أن يقدم - فحسب - وجوها من الحدث - أو الموقف الذى تتعامل معه المسرحية . ففى اللوحة الأولى يقدم الكاتب الموقف ، وفى اللوحة الثانية نرى كيف اجتذبت أضواء البطولة «فتنة» محبوبة جمعة ، التى كانت تحبه أيضاً ، ولكنها صارت تحوم حول ضوء البطل حتى لو لم يلتفت هو إليها ، كما نرى ما يصيب (كومبارس) آخر ، هو حمص ، بالشلل ورفض جمعة أن يقدم دوره القصير ، فيقنع البطل المخرج بأن أضواءه قادرة على امتصاص هاتين الكلمتين اللتين كان حمص يقولهما . وفى اللوحة الثالثة نرى جمعة يحلم بمقتل بهاء وأنه يحتل مكانه ، ولا يلبث «كمبوش» أن يوقظه من حلمه لنجد - معه - أن الموقف كما هو لم يتغير ، فلا يجد جمعة - مرة أخرى - إلا أن يواجه الجمهور ناعتاً بهاء بالكذب والظلم .

إن المسرحية - مرة أخرى - عمل جيد من حيث البناء المسرحى وتقديم الشخصيات ، وتصوير الموقف أو الحدث الذى تقدمه ، ولكن على الكاتب أن يعيد النظر من جديد فى هذه اللغة المثقلة بالصور التى تطبع الجمل الحوارية التى ينطقها جمعة كلها تقريباً ، فهى تثقل الحوار وتفقده تلقائيته وانطلاقه .

القاهرة : د : عصام بهى

ملاحظات حول

نقد الفن التشكيلى

د. رائف بهجت

كان المفترض أن تكون فنون التشكيل عندنا - من رسم[1] ، وحفر ، وخزف ، ونحت - فنونا على درجة عالية من الإتقان الفنى - على أقل تقدير - نظرا للخلفية الحضارية القديمة لهذه الأمة التى تكونت فوق أرضها فنون حضارات عريقة متنوعة ، منذ عصر الحضارة القديمة الذى اختلط خلاله فنون حضارات هيلينية - رومانية ، ومروراً بعصور تالية هوت فنون حضارات كنائسية قبطية ، وإسلامية وتركية ، ثم بعصر التعرف على الحضارة الأوربية .

لكن واقع الأمر مختلفا تماماً إذ تتميز فنون التشكيل عن ا بإنتاج وفير يقدمه محترفون ، ينتجون فى الأغلب أعمالا فنية ، توصف بإنتاج هواة كما ينتج هواة الفنون بدورهم أعمالا فنية تماثل إنتاج أغلب المحترفين المتفرغين تماما لفنونهم .

فاختلطت الأمور ، بل أصبح شائعاً أن نرى الممارس مقيدا بدائرة خلقها هو لفنه أو فرضتها عليه إمكانياته ، فتدور أعماله الفنية حول نفس المضمون لتأخذ فى التكرر الرتيب ، وكأنما قد اكتفى بمجرد الاستمرار .

وهكذا أصبح غالبية (ممارسو فنون التشكيل عندنا) يقدمون معارض دورية متكررة ، فلا يمضى يوم إلا ونطلع على عرض جديد ، لاسم متكرر ، أو جديد . لكن هل نشاهد فيها أعمالا جديدة ! وأكثرهم يعرضون أعمالا فنية لا يتوافر فيها مبادىء الإتقان ، أو حتى سلامة التصميم .

وأصبح هؤلاء الممارسون أيضاً نقاداً لانفسهم ، فاقتنعوا ، وحاولوا إقناع الغير ، بعبقرية أعمالهم ، فقطعوا بذلك على النقاد ، فرصة توجيههم لتجويد إنتاجهم الفنى المعاب .

ويرجع أحد أسباب قصور الفن التشكيلى عندنا إلى قلة جهود النقد التشكيلى الجاد . فنقد الأعمال التشكيلية لم يكن قط نقداً وصفياً إنشائياً ، لم يكن أبدا مقالة تبدأ وتنتهى بنفس العبارات الموحية ، التى تحوى كثيراً من المصطلحات والكلمات البراقة . والتى قد تبعد عن جوهر شكل ومضمون العمل الموصوف . فهذه الصيغة الإنشائية للنقد الفنى هى للأسف كل مايملكه بعض النقاد من معرفة ومقدرة فنية محدودة ، لا تمكنهم إلا من اللجوء إلى ذلك الاتجاه ، مع إضافتهم لقدر كبير من المجاملة الفنية عند وصف أعمال الأصدقاء المقربين . لكن هل هذا مفهوم نقد الفنون الذى يعد أساس دراسة وإعداد تاريخ الفنون ؟

وهذه القطع واللوحات الفنية ، التى تملأ قاعات العرض ثم ترفع لتعرض مثيلاتها كل أسبوع ، هل تمثل قيما جمالية ؟ هل تترك أثرا فى مشاهديها أو ينتهى دورها بعودتها لمخازنها ؟ هل تتساوى هذه الأعمال الفنية مع أعمال الهواة التى تفترش أسوار حدائق عواصم أوربا أيام الأحد ، والتى تباع بأسعار زهيدة لمحبى الفنون .

ربما كان أحد أسباب هذا القصور

غياب وجود سوق للأعمال الفنية عندنا . إذ نجد بكل عواصم أوروبا سوقا للفنون يضم عددا من قاعات العرض[٢] ويتواجد به عدد من النقاد وسماسرة الفنون ، يتولون عرض القطع الفنية القديمة (التحف) ، والقطع الفنية المعاصرة التى لها قيمة فنية . ويمثل ذلك جانب «العرض» للأعمال الفنية .

أما جانب الطلب على الأعمال الفنية فهو غالبا ما يكون طلب متذوقين ومقتنين على أعلى درجة من الإحساس والمعرفة الفنية .

ثم تتداخل قوى الطلب والعرض وفقا لقانون الاقتصاد الأبدى ، «قانون العرض والطلب» ، ليلتقيا عند «أسعار» معينة للقطع الفنية .

ويمارس النقد الفنى الجاد بتلك العواصم دوره الفعال ، فيتصف بالحياد ، وتقل المجاملة ما أمكن ويفرق النقاد هنا بين إنتاج الهواة الذى يفترش أسوار الحدائق ، فيشجعون الأعمال الجادة منها ، مع تحديد صريح للقيمة الفنية لتلك الأعمال . ويتابع النقاد هؤلاء الهواة الموهوبين فيوجهونهم نحو الارتقاء بأعمالهم ، ليأخذوا أماكنهم وسط سائر المحترفين .

أما الإنتاج الفنى للمحترفين ، فيخضع النقاد تقييمه لأعلى المستويات الفنية للاتقان فيحاسب الفنان المحترف على أى عيب بأعماله ، تماما كما تحسب له أى قيمة ، أو إضافة وكمال تتضمنه تلك الأعمال . وتصدر جماعات النقاد وقاعات العرض نشرات ومجلات فنية دورية تعرض من خلالها كل الاتجاهات الفنية المستحدثة وتصور القطع الفنية المتميزة وتدعو لمشاهدتها .

أما عندنا ، وحيث لا سوق للفنون ، ولا ينتظر تواجده يوما لقصور الإمكانيات المالية ، فالنتيجة هى اتصاف الأعمال الفنية ، واتصاف سلوك أغلب الممارسين عندنا ، بظواهر القصور تلك . فجمهور مشاهدى العروض الفنية المحلية أكثره من العامة الذين يسعون لمجرد مشاهدة المعروضات ، وقليل منهم هم من متذوقى الفنون الذين تتوافر لديهم الخلفية الفنية ، التى تمكنهم من اقتناء عمل بناء على قيمته الفنية الحقيقية .

كذلك يدخل ضمن جمهور العامة فئة مختلفة من المشاهدين ، تتميز بكونه قلة ، لديها مقدرة مالية عالية ، وتفتقد الإحساس الفنى تماما . وهذه الفئة ولدتها الظروف الاقتصادية المعاصرة . فصار الطلب على الأعمال الفنية مقصورا على تلك الفئة القليلة القادرة ماليا ، والتى ينعدم لديها التذوق الفنى . والتى تسعى لاقتناء الأعمال الفنية ، للتفاخر ، وليس عن حب للفنون .

ونضيف إلى هذه الفئة قلة من الأجانب المتواجدين فى وطننا بحكم عملهم . وهذه الفئة جعلت الرسامين يغالون فى أسعار أعمالهم فصار المباع منها قليلا ولابد من انتهاز فرصة تواجد أحد هؤلاء القادرين ليشترى وهكذا خضع العائد المالى لغالبية الرسامين العاديين لظروف الصدفة التى قد تتيح لهم بيع عدد قليل من لوحاتهم بسعر عال ، يفوق بكثير قيمتها الفنية .

كذلك أدى تعامل الممارسين من الفنانين الهواة مع جمهور العامة من مشاهدى العروض ، والذين يكتفون بزيارة قاعات العرض للتجول ، والتعرف على الأعمال ، دون أن يملكوا الإحساس الفنى ولا الخلفية الفنية التى تمكنهم من الحكم الموضوعى على الأعمال المعروضة أمامهم . . إلى سلوك الغرور لدى غالبية هؤلاء العارضين لأعمال هواة تنقصها المقدرة الفنية ، والخبرة ، بل وغالبا : الموهبة .

وأمام هذه الفوضى لا نجد أمامنا سوى ضرورة العودة إلى الواقع ، الذى قد يمكننا من سلامة الحكم على الأمور .

وعلينا أن نعود إلى بعض البديهيات الفنية التى يبدو أننا قد نسيناها ، أو تعمدنا تناسيها .

لنعترف **أولاً** : بأن الفنان ليس مجرد من يمسك فرشاة ويمزج بعض الألوان وبأن اللوحة الفنية ليست مجرد سطح خططت فوقه خطوط ومزجت ألوان . فالأمر ليس بهذه البساطة المؤلمة .

ولنعترف **ثانياً** : بأن المعاهد الفنية إنما تمنح شهادة عن دراسة الفنون ولا تمنح لقب فنان فالدراسة إنما هى بداية للممارسة شاقة مستمرة تنتهى بالمقدرة الفنية المتميزة .

ولنعترف **ثالثاً** : بأنه لابد من التفرقة بين الطبيعة والأكاديمية لمعلم الفنون ، وبين المقدرة الفنية للفنان ، فلا نميز ممارساً أكاديميا عن غيره ، فالمعيار هو مدى إتقان العمل الفنى المقدم .

ولنعترف **رابعاً** : بضرورة توفر الخلفية الكلاسيكية لمن يمارس الفنون ، حتى لا يصبح اتجاه التجريد أسلوب كل من لا يستطيع ممارسة الفن الكلاسيكى ، والذى يعد وحده أساس كل تطور فنى .

ولنعترف **خامساً** : بأن المعاصرة لا تعنى أبدا التقليد ، ولا يقبل من كل تتاح له فرصة الزيارة لأوربا أن يعود ليبدأ إنتاجه الفنى بنماذج ممسوخة عن أعمال الفنانين الأجانب .

ومهمة النقد الفنى الجاد تشمل العودة إلى إحياء هذه البديهيات بين ممارسينا ، فالنقد الفنى الجاد الذى يعد مهمة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مجموعة من النقاد ، المؤهلين للقيام بهذه الوظيفة الصعبة ، إنما يستدعى بدوره صفات خاصة تؤهل هؤلاء النقاد لهذه المهمة ، فعلى ناقدنا التشكيلى أن يكون ممارساً لأى من مجالات الفنون التشكيلية منها ، أو الأدبية ، أو المرئية ، حتى يمكنه كممارس بنفسه أن يتلمس صعوبة الممارسة - وذلك يؤهله للحكم الموضوعى على أعمال الغير

كذلك لابد للناقد التشكيلى من دراية تامة بتاريخ الفنون ، فى مختلف مراحلها ، بدءاً من فنون الحضارات القديمة - فالكلاسيكية ، حتى الاتجاهات المعصّرة للفنون .

ولابد للناقد التشكيلى من الإلمام التام بنوعيات الفنون التشكيلية بدءاً بفنون العمارة ، فالرسم ، والحفر ، والنحت ، وأعمال الخزف ، والمعادن ، والاثاث ، والزخرفة ، وحتى التحف والحلى . كما لابد للناقد التشكيلى من المعرفة الفنية الدقيقة التى تبدأ بالعموميات ، وتنتهى بالتفصيلات الفنية ، المتناهية الدقة ، التى لاتبصرها عين المشاهد العادى . ويستدعى ذلك تمعرفة الناقد بالأساليب الفنية لممارسة كل من فنون التشكيل من رسم حفر بأنواعه ، ومن تشكيل للفخار والأوانى ، وللأخشاب ، ومن تصميم وتنفيذ للحلى وغيرها .

إن مهمة الناقد التشكيلى تكمن فى تناول الأعمال الفنية بالنقد المحايد ، ودون أى مجاملة ، وعليه قبل الإشارة إلى أى قيم جمالية للأعمال الفنية ، توجيه الممارسين إلى أوجه القصور التى قد تتضمنها أعماله . فعليه معاونة الممارس فى النهوض بأسلوبه ، بل وتوجيهه إلى المجال الأفضل الذى يلائم إمكانياته .

ونضيف أن على الناقد الفنى مهمة خاصة تجاه ممارسى الرسم ، ففى مقالته النقدية لابد للناقد من توضيح التفاصيل الفنية للوحات المعروضة مبتدئا بتوضيح طبيعة الخامة المستخدمة فى الرسم « زيت ، أكليرك ، جواش ، أكواريل ، باستيل ، رصاص ، شيتى ، كولاج ، حفر » ثم عليه توضيح طبيعة المادة المستخدمة كسطح للرسم « توال ، خيش ، هاردبورد ، كرتون ، ورق ، نسيج ، حجر جيرى ، خشب ، جلد » . . ثم على الناقد التشكيلى أن يحكم على مدى ملاءمة العمل الفنى لأولويات التصميم السليم ، مع مراعاة توازن اللوحة ككل .

وعلى الناقد أيضاً أن يوضح المساحات الشائعة للوحات الموضوعة « طول × عرض بالستيمتر » .

ومن الأهمية بمكان أن يوضح الناقد مدى إتقان الممارس لفنه من خلال استخدامه للفرشاة - ليرسم الخطوط اللونيه المكونة لنسج لوحته ، ومن طريقة دهانه لخلفية اللوحة ، ومن خطوط رسمه لتفصيلات ملامح الوجوه ، ومن تناسق رسمه للجسد البشرى بلوحاته . وغيرها من التفاصيل الفنية الدقيقة التى تعد أساس تميز الفنان المقتدر .

ويشمل ذلك أيضاً إشارة الناقد إلى الطبيعة اللونية للوحة ، بما تتضمنه من تنويع درجات اللون ، ومن مدى تناسق أو تضاد الألوان ، وكل ما يتعلق بعنصر اللون باللوحة .

وبالنسبة للأشكال المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة على الناقد الحكم على مدى توازن الشكل بأبعاده ، ثم عليه إبراز القيمة الجمالية للقطعة ، مع الإشارة إلى أى قيمة وظيفية قد تكون لها ، حسب معايير التصميم السليم .

ومن المهم أن يوضح الناقد طبيعة الخامة المستخدمة - فى التشكيل : « جبس ، مصيص ، رخام ، حجر ، برونز ، نحاس ، حديد ، خشب ، لدائن بلاستيك ، فخار ، بورسلين ، معادن ثمينة وغيرها» .

ثم عليه الإشارة إلى مدى سلامة تشكيل هذه الخامة - وإبراز أى عيوب قد تتضمنها عملية التشكيل ذاتها ، ونشير هنا إلى أن كبار نقاد الفنون بأوربا ، هم من كبار ممارسى الفنون ، بل ونشير إلى التداخل الصحى بين مجالات الفنون بتلك الدول ، فمن بين كبار نقاد فنون التشكيل هناك ، نجد أدباء وشعراء كبار . وربما كان هذا ما يثرى ويعمق وحدة الفنون بتلك الدول .

ولا يتبقى إلا عامل حيوى لا يمكن إغفاله ، عامل لا يستطيع أن يغفله الناقد ، لكنه يصعُب أن يخضع للقياس . إنه روح الفنان التى تدْخل جوهر أعماله تماما كمادة التشكيل .

فمهما تناولنا أعمالاً فنية تشكيلية أو أدبية بالتحليل ،ومهما أخضعنا قطعاً فنيه لكل قواعد التصميم والتنفيذ السليمة ، فهناك دائماً ما هو أكثر وأبعد .

هناك ما يجعل المشاهد يتخطى أعمالاً فنية عديدة يمر أمامها مسرعاً ، ولا يكاد أن يراها ثم يتوقف فجأة طويلاً أمام عمل فنى معين ، فيبهره ، ويولّد لديه إحساساً جمالياً رائعاً ، دون أن يحتاج الأمر منه لأى تفسير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونضيف أن تلك الأعمـــال الفنيـــة المبهرة هى دائماً قطع قليلة،الطريق إليها من الموهبة - ثم من الممارسة الشاقة ، هـو طريق طـويل يمـر من خلال تقبـل الممـارس للنقد البنـاء ، ومن تواضعـه الفنى والأخـلاقى ، مع إلمـامه بحقيقـة قدراته .

القاهرة : د. رائف بهجت

الهوامش

(١) تفضل استخدام لفظ « رسام » عن لفظ « مصور » الشائع استخدامه حاليا فلفظى « رسم ورســام » تمـاثــلان Peinture, Peintr & Painting ' Painter ويرجعان لعملية الطلاء ويستخـدم هذا المصـطلح لعمليـة الرسم بـالفرشـاة . بينما يمكن استخـدام تعبـير الرسم بـالقلم لعمليـة الرسم بالرصاص وبـالشيني ، ليماثـل لفظى "Drawing , Dessin" هذا حيث أن دلالة لفظ «تصوير» فى لغتنا إنما توحى بعملية التصوير الضوئى الفوتوغرافى .

(٢) نشير على سبيل الإشارة إلى قاعة ومكاتب Sothby's بلندن ونيويورك وغيرها من المدن الامريكية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« إبداع »
فى مجلدات

- توجد بفروع مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب أعداد إبداع التى صدرت فى عام ١٩٨٣ فى ثلاث مجلدات مع الاحتفاظ داخلها بالأغلفة وبملزمة الألوان .
- المجلدات موجودة بفروع مكتبات الهيئة فى : القاهرة ، الاسكندرية ، دمنهور ، طنطا ، المنصورة ، المحلة الكبرى ، المنيا ، أسيوط ، أسوان .
- ثمن المجلدات الثلاثة معا هو عشرة جنيهات .

جمال السجينى

تشكيلات نحتية على أوتار القلب الحزين

كمال الجويلى

○ ولد فى ٧ يناير ١٩١٧ - ٢٢ نوفمبر ١٩٧٧

○ فى عام ١٩٣٧ فاز بجائزة مختار للنحت

○ تخرج من مدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٣٨

○ عين عقب تخرجه معيدا بمدرسة الفنون التى أصبحت « كلية الفنون الجميلة » ثم أوفد فى نفس العام فى بعثة إلى باريس .

○ قطعت البعثة بسبب الحرب العالمية الثانية وعاد إلى القاهرة إلى أن انتهت الحرب .

○ سافر إلى باريس عقب الحرب ليستكمل دراسته الفنية على نفقته الخاصة .

○ انضم إلى البعثة المصرية فى روما عام ١٩٤٧ وهناك حصل على دبلومين فى فن النحت وفنون الميداليا وسك النقود عام ١٩٥٠

○ فى عام ١٩٥١ عين مدرساً لفن النحت بكلية الفنون الجميلة ، حتى أصبح رئيساً لقسم النحت .

○ مع إنشاء كلية الفنون بالاسكندرية عمل رئيساً لقسم النحت بها إلى أن عاد مرة ثانية إلى كليته بالقاهرة .

○ فى عام ١٩٥٧ حصل على الميدالية الذهبية فى معرض موسكو الدولى .

○ فى عام ١٩٥٨ فاز بالجائزة الأولى فى مسابقة « المجلس الأعلى للفنون والآداب » لتصميم تمثال شوقى أمير الشعراء الذى أقيم فى روما .

○ فى ١٩٥٨ أيضاً فاز بالميدالية الذهبية فى معرض بروكسل الدولى .

○ فى عام ١٩٦٤ فاز بالجائزة الأولى فى مسابقة لتصميم لوحات النحت الغائر على قاعدة نصب الشهداء فى بورسعيد .

○ فى عام ١٩٦٥ عين عضواً بلجنة الفنون التشكيلية فى « المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية » .

○ فى عام ١٩٧٠ أقام تمثالاً نصفياً من البرونز للرئيس الراحل جمال عبد الناصر ، ونفذه فى ايطاليا بخامة البرونز .

○ فى عام ١٩٧٥ أقام تمثالاً كبيراً يخلد بطولات « العبور » ونفذه بخامة الحجر الصناعى فى مدخل مدينة بنى سويف .

○ أقام عشرة معارض خاصة لأعماله فى مصر كان آخرها عام ١٩٦٩ فى القاهرة .

○ توفى فى عام إحالته إلى المعاش خلال إقامته لمعرضه الشامل الحادى عشر فى اسبانيا .

الكتابة عن علم بارز من أعلام الفن التشكيلى المصرى المعاصر شاقة وسهلة فى آن واحد . . وبخاصة بعد أن يكون هذا الفنان الكبير « جمال السجينى » قد رحل عن عالمنا حاملا آلامه وأحزانه ، تاركاً لوطنه أحلامه مغلفة كنزاً إبداعياً خلاقاً وغزيراً ، لم ندرك قيمته فى حياته - بفعل عوامل عديدة - . . وكان هذا سر أزمته التى لازمته طوال حياته ، بالرغم من استمرار تدفقه فى العطاء .

مشقة الكتابة عن النحات المصور السجينى قد تكمن فى غزارة ما تركه لبلاده ، وتنوع هذا العطاء ، والمراحل العديدة التى عايشها ، وعبر عنها برؤيته وموهبته المتميزة ، والتطورات العديدة التى عاشها اجتماعيا ووطنيا وقوميا ، والتى التصق بها ، وعبر عنها ، بكل ما يملك ويجيش فى أعماق وجدانه المصرى من صدق وطموح . أما السهولة التى قد تبدو عند محاولة الاقتراب لعرض هذا التاريخ - الحى - الحافل ، فربما يعود إلى أننا عايشناه ، وأحسسنا بنبض روحه وإبداعه وكل إنتاجه . . وكذلك طموحاته الكبرى لفن النحت المصرى ، والتى لم تتح لها ظروفنا الاجتماعية والقومية المعقدة أن ترى النور .

وإذا تجاوزنا بدايات تكوينه ونضوجه الفنى ، ودراسته

فى مصر ، ثم فى فرنسا وايطاليا ، وإيمانه المشبوب بأن يكون امتدادا جياشا لرائد النحت المصرى المعاصر محمود مختار ، فإننا نلتقى به وبأعماله بعد تلك المرحلة ، وفى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات . . تلك المرحلة التاريخية المتميزة والساخنة التى كان يفور فيها المجتمع المصرى ، والشارع المصرى ، والقرية المصرية فى مواجهة الطغيان الداخلى فى آن واحد . . فنذكر أول ما نذكر معرض أعماله فى الصالة الملحقة بمقر متحف الفن الحديث فى ذلك الوقت والذى كان يشغل بيت هدى شعراوى بمشربياته العربية ، بعد أن تركته للفن والفنانين ، والذى كان ملحقاً به أيضاً متحف مختار - مساحة الفضاء المطلة حالياً على ميدان التحرير والمتحف المصرى .

هذا المعرض - الأول - الذى كان علامة وشهادة عبور إلى صميم الحركة التشكيلية المصرية ، وفى صميم الحركة الوطنية فى الوقت ذاته . . . فقد عاش مختار بكل وجدانه ثورة ١٩ وعاش السجينى بكل وجدانه جيشان المد الوطنى فى بداية الخمسينيات ، والذى تدفقت من خلاله ثورة يوليو ٥٢ . . .

فى هذا المعرض الذى سبق الثورة بعامين عبر الفنان عن الموقف الوطنى والاجتماعى من خلال التشكيل . قدم أعمالا تفور بالغضب والاحتجاج تعبيرا عن قضايا كانت ساخنة فى ذلك الوقت . . مظالم الأقطاع فى « بهوت » تلك القرية التى شهدت صيحة المستضعفين . .

كما قدم صوراً عديدة للمقاومة الوطنية ، فى القناه ، وعلى الساحة المصرية بوجه عام . . وأثار المعرض اهتماما كبيرا من المثقفين الوطنيين ، كما أثار غضباً شديداً من جانب الذين يقاومون الغضبة الوطنية الاجتماعية . . وصدر قرار بغلق المعرض قبل اكتمال مدة العرض المحددة .

وربما كانت هذه هى التجربة الوحيدة والمحك البارز - على أرض الواقع - الذى أشعر بخطورة الفن وأهميته ، ودوره البارز بالنسبة للجماهير ، والقضايا الوطنية بوجه عام .

وحينما قامت ثورة يوليو معبرة عن طموحات الوجدان المصرى والانسان المصرى ، كان الفنان السجينى فى طليعة المعبرين عن تلك الطموحات من خلال فنهم ، فسجلت منحوتاته تحطيم الأغلال ، ومراحل التحرير المختلفة للقرية والوطن ، وعمليات البناء وإرساء البنية الأساسية للاستقلال .

عاش يؤمل أن يخرج النحت المصرى - والذى يخلد نضال الإنسان المصرى ومسيرته - إلى النور . . أن يخرج عملاقا إلى الميادين العامة ، وأن يرتبط بالملايين وتشهده الأجيال .

وحين بزغت تيارات القومية العربية ، وأعلنت الوحدة المصرية السورية ، اشتعل حماس الفنان ، واتسعت آفاق أحلامه . . وتحركت جذور - الطفل - الذى نشأ فى حى شعبى تحيطه وتحف به كنوز من التراث العربى ، ممثلة فى المساجد التاريخية ، والعمائر القديمة ، والحرف الفنية التقليدية فى خان الخليلى ، وعطر الحضارة الذى يزخر به الحى القديم .

فبعد أن كانت أعماله قد تنسمت عبق التراث الفرعونى ، وملامح التراث الحضارى الذى سبق سائر الحضارات . . عاد يستوحى العمارة العربية ورصانة الكتل الضخمة الهائلة ، وصرامة الخطوط المجردة المتوثبة إلى عنان السماء ، والفتحات الضوئية الهندسية المحسوبة ، ومسالك القلاع ، والسراديب . . انعكست الكتلة العربية والسمات العربية على أعماله فى مرحلة المد القومى العربى .

ومع صدمة انحسارها أخذ الفنان يتطلع إلى السمات العالمية فى أشكال وأساليب التعبير من خلال الموضوعات الإنسانية العامة كالأمومة ، والسلام .

وبوجه عام يمكن القول بأن جمال السجينى عاش الوجدان المصرى ، وعبر عنه بكل ما اعتمل فى داخله من قلق وصدق ، بمراحله المختلفة والمتعددة التى شهدها جيله ، وغاص فى تياراتها ولهيبها .

تميز السجينى - بصدق حواسه - بأنه لم يخضع فى تطور أساليبه الفنية لشكل ثابت جامد معين - مهما كان شراء هذا الشكل أو النبع الذى يأتى منه - فقد كان يستوعب القديم بغزاراته المتعددة كما يتأمل الجديد واكتشافاته وجوهره ، ثم يترك لوجدانه أن يتمثل كل المعطيات بعد أن

يتفاعل معها ، ليخرج بسماته هو وقسماته هو ، وعطائه الخاص .

ففى مراحل أعماله المتدرجة تبرز أحيانا سمة التجريد ، كما تبرز أحيانا سمة التكعيب ، أو التعبيرية ، التى تكاد تكون السمة الواضحة فى أسلوب مطروقاته النحاسية .

ويتفرد السجينى بالريادة فى إبداعاته على النحاس . . إذ يضمنها شحنات من التعبير الانفعالى من خلال ايقاعات غنائية متدفقة . . القطعة الواحدة ملحمة متكاملة قائمة بذاتها ، كلما تأملها المتلقى لا تتوقف عن العطاء والتفاعل بتفجير الصور والمشاعر والأحاسيس ، مع تدفق الحوار الصامت الذى يمنحه العمل التشكيلى الرفيع .

وإذا كانت ظروف قسرية عديدة قد هزمت أمل الفنان ـ **فى أن يقوم « النحت » فى جيله بدور واسع فى حياة مجتمعه ، فإن مجالات التعويض - بعد رحيله - ما زالت قائمة ، ومن بينها إقامة متحف لهذا « الكنز » من أعماله قبل أن يتناثر أو ينسى فيندثر .**

لم يستطع **جمال السجينى** أن يتوقف طوال حياته عن غزارة الإنتاج ، بالرغم من الأزمات النفسية العديدة التى واجهها نتيجة لتكدس منحوتاته من حوله فى بيته الصغير ، أو مسكنه فى دور أرضى من مبنى يطل على التقاء النيل بالطرف الشمالى من الزمالك . وبالرغم من أنه فى أكثر من واحدة من تلك الأزمات ألقى ببعض من الأعمال التى ضاق بها بيته إلى النيل ، يأساً أو إحتجاجاً ، أو ربما قربانا للنهر الخالد ، عسى أن يعود للنحت المصرى مكانته وازدهاره .

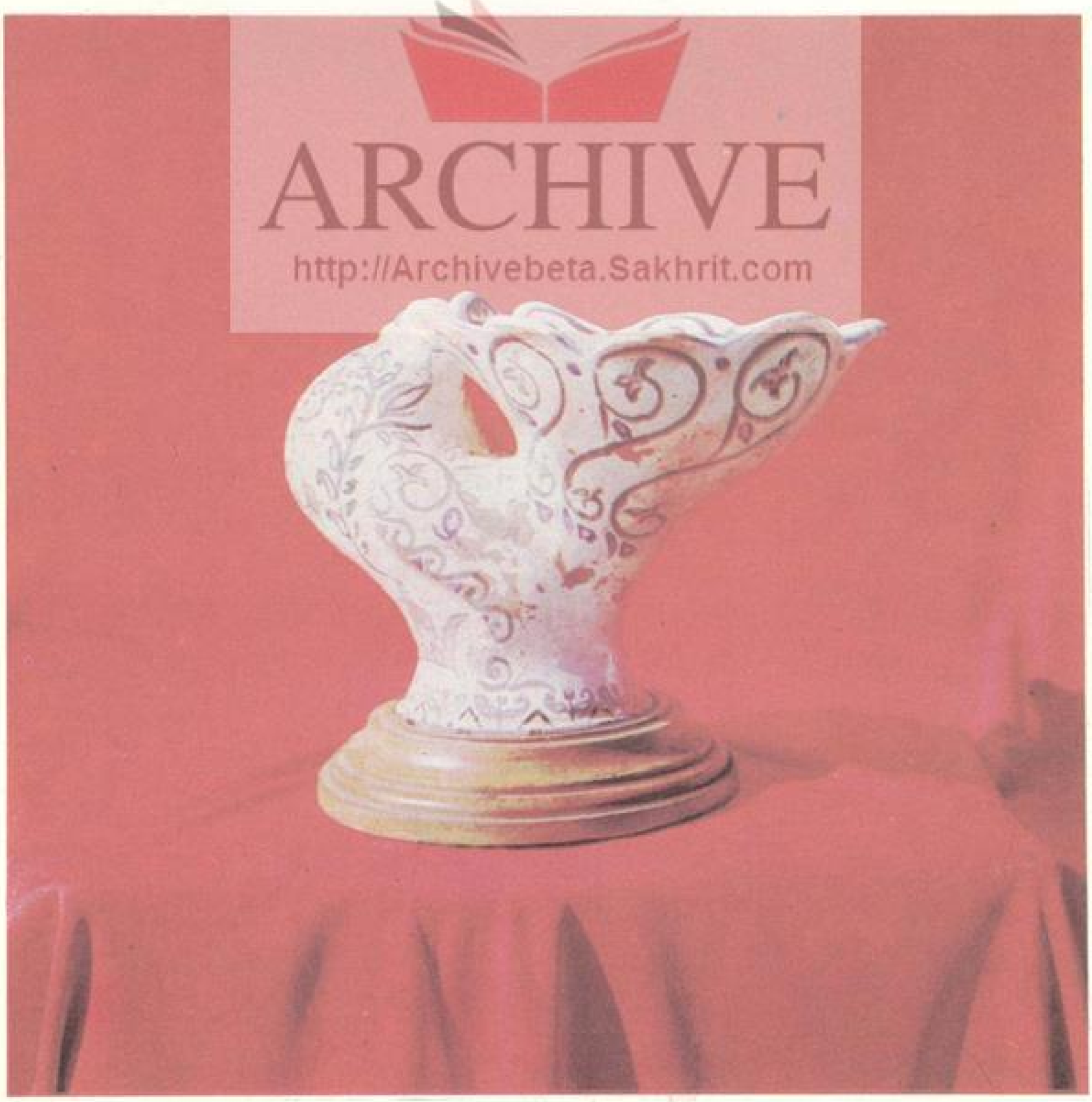
القاهرة : كمال الجويلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمَال السّجيْنى

تشكيلات نحتية
على أوتار القلب الحزيْن

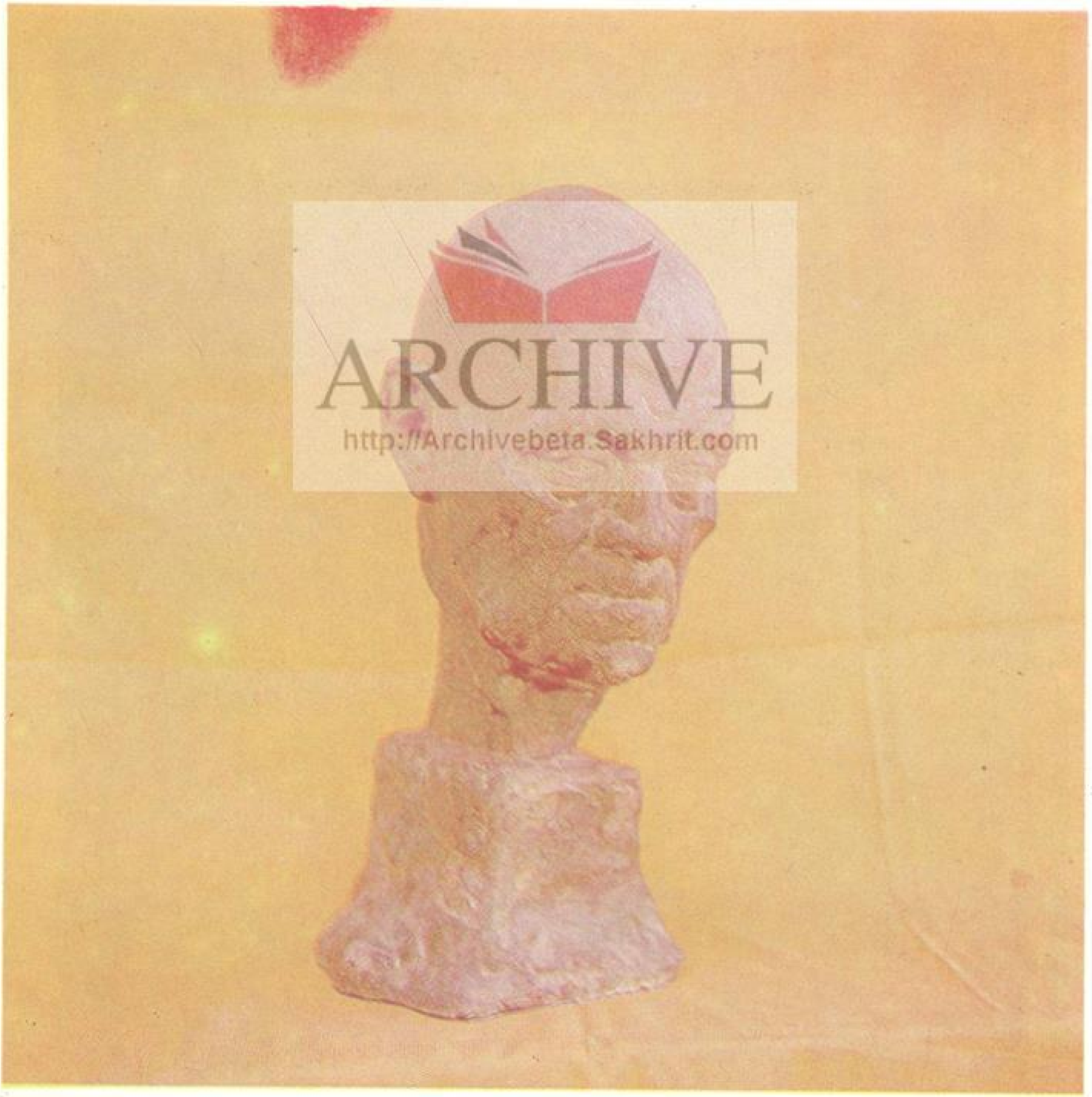
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



« حمامة » - خزف
مجموعة الفنان

« الأرض » - برونز ١٩٥٥
متحف مجمع الفنون بالزمالك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

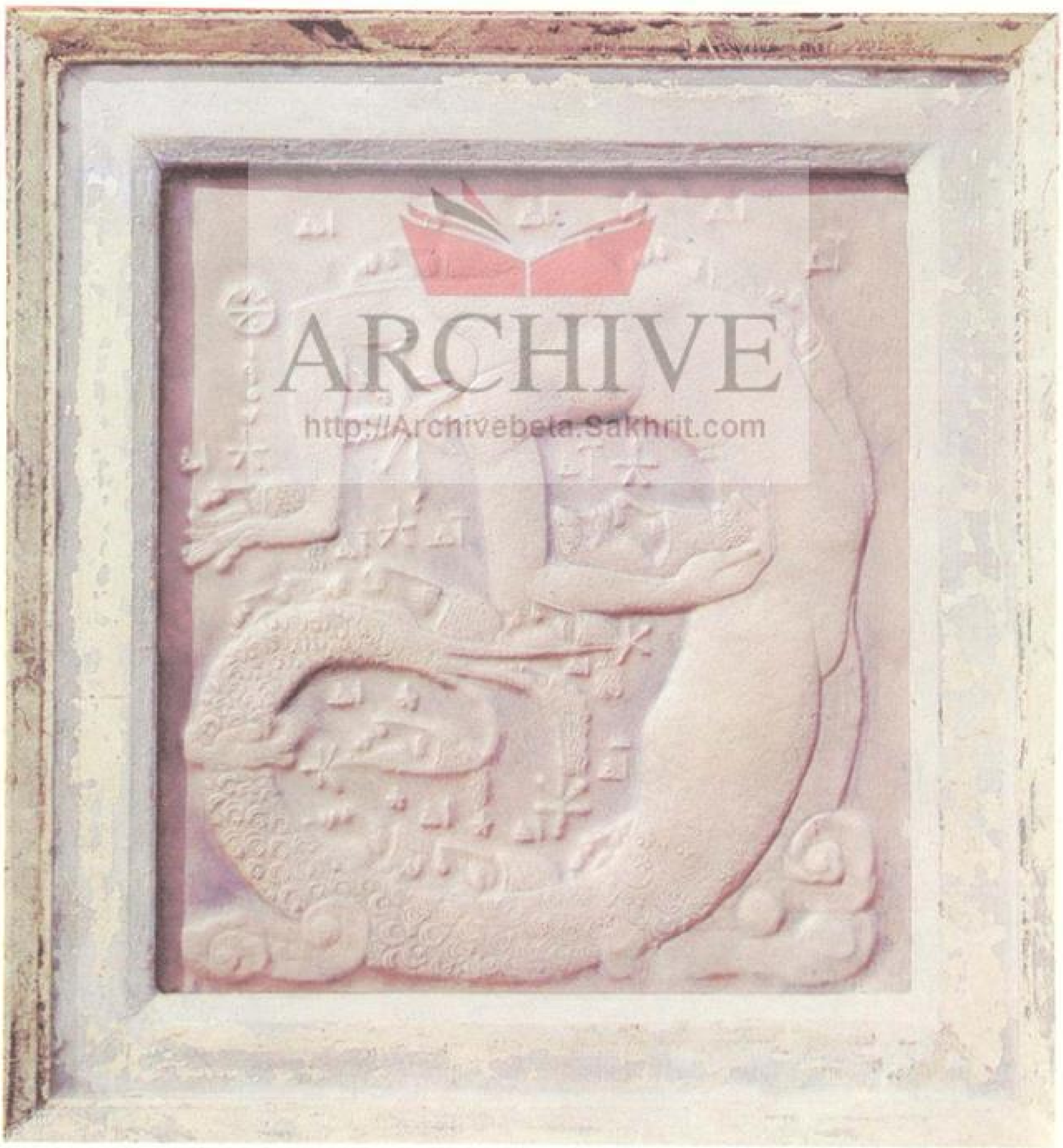


« رأس الفنان يوسف كامل »

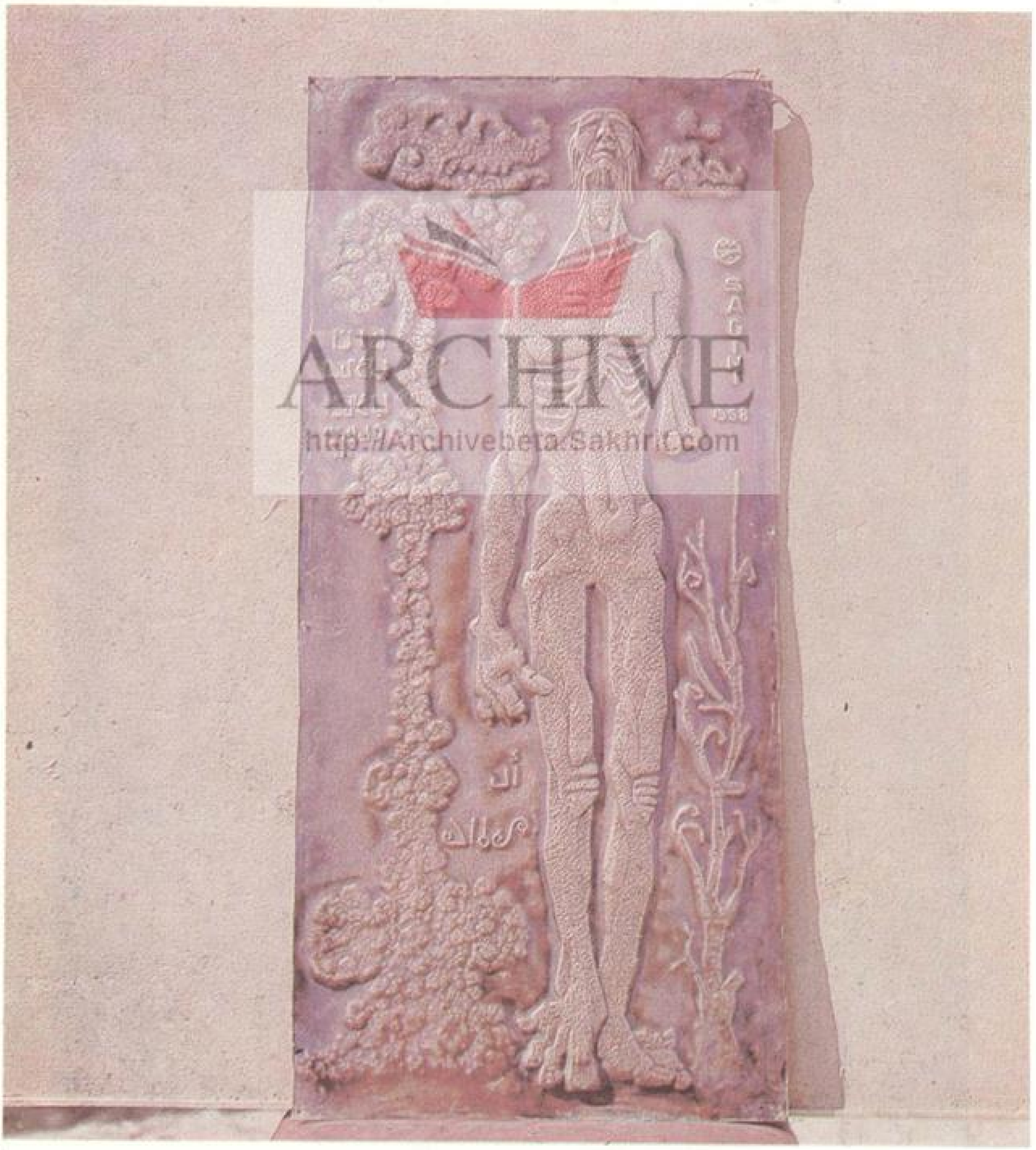
برونز

متحف الفن الحديث بالقاهرة

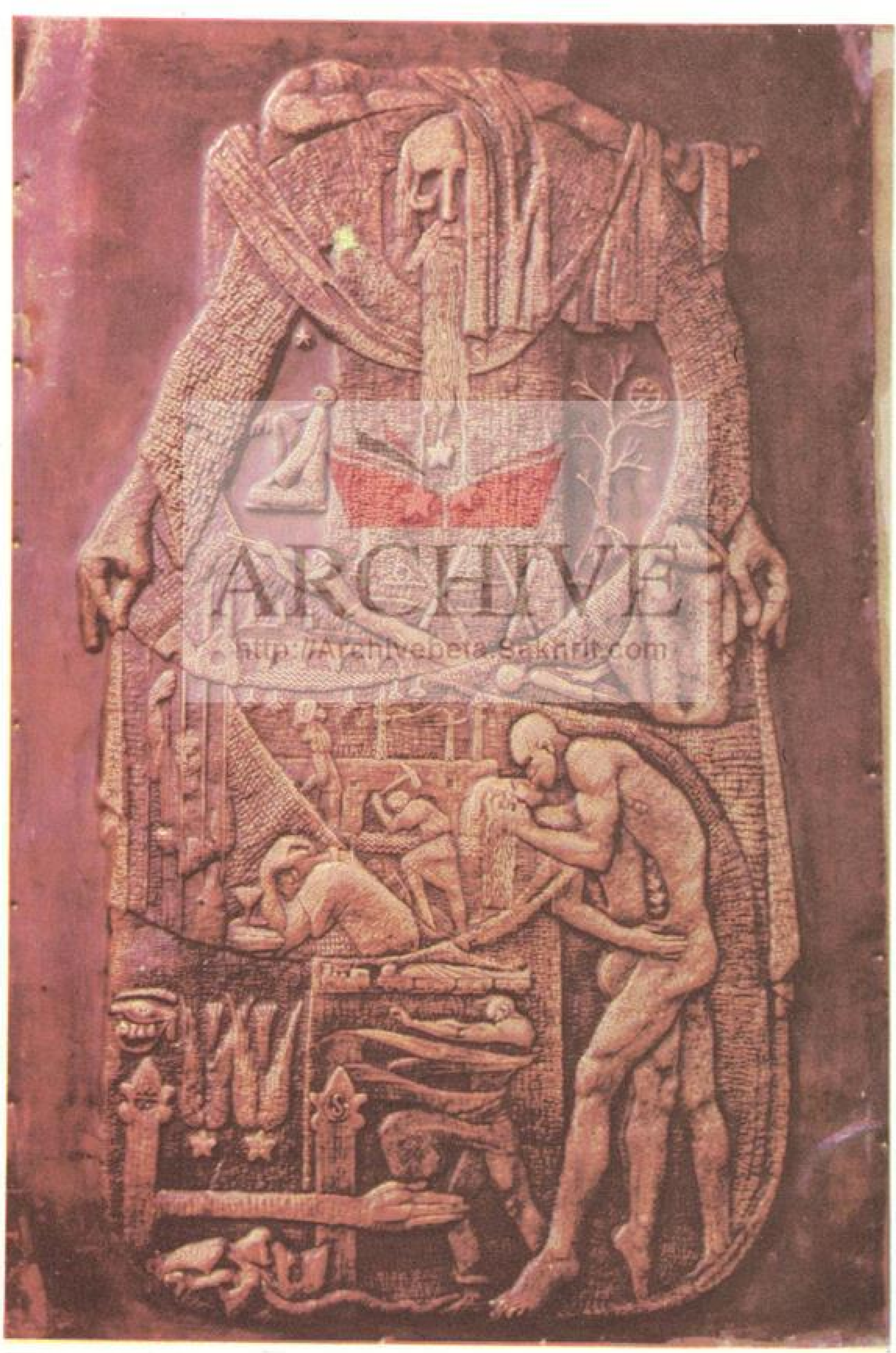
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

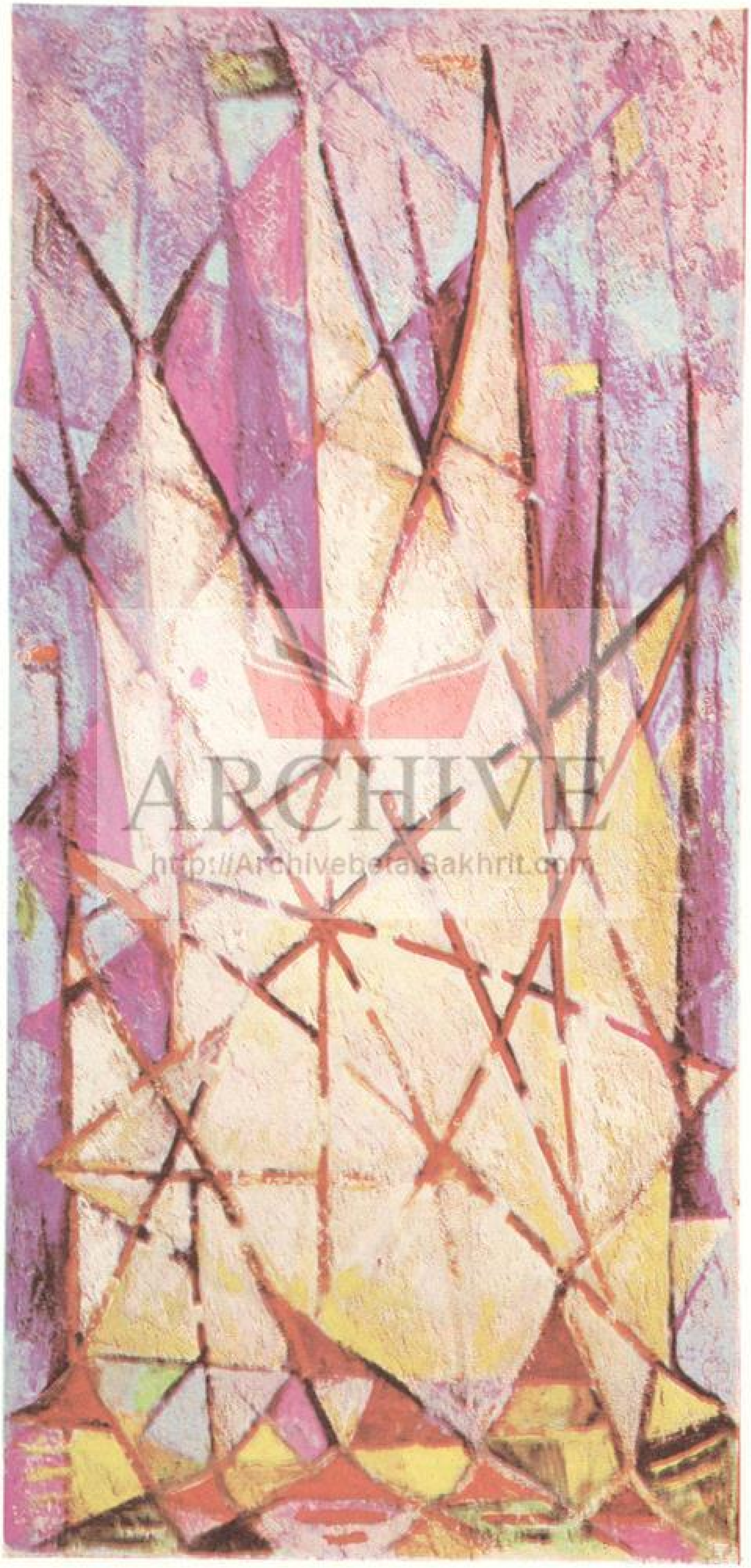
« آه » - نحاس مطروق
٤٦ × ٤٩ سم


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« هيروشيما » - نحاس مطروق
٧٨ × ٣٦ سم


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثوب الليل ، - نحاس مطروق
٩٩ × ٦٥ سم



« شراع » - تصوير
١٢٣ × ٥٩ سم

الغلاف الأخير
شجرة الحياة (تفصيل) - نحاس مطروق

الغلاف الأمامى
حمامة - خشب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

« رأس فتاة » - جبس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥ — ٨٤